عبد القادر فيدوح

تأويل المتخيل

السرد والأنساق الثقافية

صفحات
SAFAHAT

2019

تأويل المتخيل

السرد والأنساق الثقافية

صفحات
SAFAHAT
للدراسات والنشر

اسم الكتاب: تأويل المتخيل
السرد والأنساق الثقافية

تأليف: عبد القادر فيدوح

الإصدار الأول 2019 م
عدد الصفحات: 328
القياس: 14.5 × 21.5
ISBN: 978-9933-572-00-0
الإشراف العام: يزن يعقوب

صفحات للدراسات والنشر والتوزيع
www.darsafahat.com

سورية ـ دمشق ـ ص.ب 3397
هـاتـف: 095 13 22 11 00963
تلفاكس: 013 33 22 11 00963
موبايل: 818 411 991 00963
info@darsafahat.com

الإمارات العربية المتحدة - دبي
ص.ب: 231422
موبايل: 942 442 528 00971
00971 503 757 304
Darsafahat.pages@gmail.com

عبد القادر فيدوح

تأويل المتخيل

السرد والأنساق الثقافية

صفحات
SAFAHAT

2019

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى آخر دفء في حياتي

قرة عين عيني.. في ألق

ياسمين

المحتويات

مقدمة

شعرية المنفى في المتخيل السردي

"كل شـيء يتغيـر إلا قانـون التغير، إنكـم لا تهبطـون نهـرًا بعينه مرتين..."

هرقليط

التجديد في المعرفة رغبة، والرغبة تتماثل مع علاقة الكائن بالوجود في كل مراد، وإذا كان كل جديد يسعى إلى الكشف عن لحظة التجلي بعد المخاض، فإن ذلك لن يتحقق، في منظورنا، إلا إذا تطابق سرّ الواقع مع مستجدات الأنساق المعرفية والثقافية المأمولة، وإذا كان الفيلسوف يرغب عن الوجود بالسؤال، فإن الفنان يرغِّب فيه الواقع؛ لأنه يتماثل به، فهو نحوٌ كنحوه؛ وهما معًا يتشاركان في مطلب التغيير نحو الأسمى؛ إذ الفنان دومًا في تأهب لامتثالية الواقع المأمول.

يبحث الواقع المأمول لنفسه ـ أبدًا ـ عن نسق توافقي، يبتكر فيه الإنسان ذاته، ولكن بعد أن عمَّت ظِلال العتمة، وغَمَر سرابُ الآمالِ الوجودَ، أصبح الفنان يرنو إلى الواقع المعمول، يُديم النظر إليه، ويتطلع

إلى اكتشاف الواقع المأمول على حساب ظلمة الأول، ودُجْنته؛ إذْ ذاك يحاول رسم صورته في لحظة التجلي بالكشف، حين يريد معرفة الواقع السائد لكي يردّه إلى الأسمى، ويبعث فيه روح السَّناء، والرفعة، وفي خضمهما تتأرجح رسالة الفنان بين المحو والإثبات، بين الرؤية والرؤيا، بين الخيبة والبُغْية، بين الاستعطاء والحاجة، بين سؤال الواقع وتساؤل ثقافة الواقع، وفي طباق هذه الثنائيات تتشكل تجربة الفنان، وتتجلى أنساق التماثل المحمَّلة باللون الثقافي الجديد، الذي بات يصعب على الوعي تقبل سواه.

والفنان مثل الفيلسوف، سواء بسواء، لأن كليهما يتوحد بملكته التعبيرية نحو سؤال الثقافة في مواجهة الواقع المرتهن للآخر، بوصفه قوة عظمى، تعزز معادلة السلطة في الاتجاه المراد، وقدرة على إخضاع الذات لإرادته؛ لأن مع إرادة القوة تتحق مطامح الإنسان الأعلى في إحراز مكاسبه، وكأن لسان حاله يقول: القوة هي الأجدى، ولا نيل إلا بالقوة، وبالصيغ المدمِّرة الناعمة، سواء من خلال شَذَا الوهم، أو من خلال صناعة مجتمع المشهد، والمد الثقافوي culturalisme في افتتانه بتفصيل ثقافة جديدة، وتفننه فيها.

ولعل هذا المنظور ما يشير إلى أن هناك سيناريوهات مستحكمة لتوجيه الثقافة العالمية الواعدة، رغبة في تحقيق التجانس مع القوة المسيطرة، بوصفها الحامل الحقيقي للمعنى المراد إنتاجه، وتسويقه بحسب ما تقتضيه المنفعة البراغماتية. وهنا يكمن تذويب خطاب الذات

في خطاب الآخر المهيمن، سواء عبر النفوذ، والصريمة، أو عبر الإغراءات التي حولت ثقافة المجتمعات إلى قوالب نمطية.

وفي غمرة هذه التصورات تكتنه شعريةُ المتخيل السردي الراهنَ في تجليات الأحداث المستجدة، وتتغلغل في باطن الوجود الجاري، وتسعى إلى التغير والتبدل في مجريات الواقع المشبع بأشكال الضياع والتيه، كما تسبر غور سردياتنا اليومية في رؤيتنا للراهن، أو لاتضاعنا في ظل أوضاع قائمة، أفضت بنا إلى نفق مظلم، والحال هذه أن تَشكُّل المتخيل السردي هو صورة لفيض من لسان حال المجتمع، ومعطىً ثقافي مفرَّغٌ من مساءلة ما قدمه وعينا لهذا الواقع، ومن ثم فإن المتخيل السردي هو الخصيصة التي تميز الكيفية التي تجري بها أحداث الواقع.

ولعل السمة المميزة للمتخيل السردي في هذا البحث هي تمركز الذات في مواجهة الآخر، أيا كان نوعه، بوصفه "العامل المجهِض" في ظل تهشيم الواقع، وتلك هي الخصيصة الأساس للرواية العربية المعاصرة التي سنَّت لها طريقًا لمواجهة شظايا الواقع الوافدة من ثقافة الآخر، الذي يسعى إلى بعث النزعة التفكيكية، ونشر بِطانة الهدم؛ لبناء واقع أفضل في منظور ثقافة فوضى الكولونيالية الجديدة، المدمرة للوعي الإنساني في ثقافة الأطراف.

ضمن هذا المعطى، باتت الرواية المعاصرة ـ في نظر الكثير من الدارسين ـ تميل إلى قلب العلاقة بين ما هو (عاديّ) وما هو (**متسامٍ، وفوق العادي**) وهي الفكرة التي نادى بها ـ أيضا ـ جان بودريار في ظاهرة (**اختفاء**

الواقع) ونشوء (**فوق الواقع** Hyper reel)، ولنا في ذلك ما يفي بالاقتداء، كما في روايتي [**حكاية العربي الأخير**] للروائي العالمي واسيني الأعرج، ورواية [**فرانكشتاين في بغداد**] لأحمد سعداوي. ولعل المتلقي في تلقيه مثل هذا النوع من السرد يكتشف أن الوضع الراهن تجاوز **سرَّ المفهوم**، وأبعِد عن سياق المعنى البائن، ومال إلى ما لا يمكن إدراكه، أو يحميه، إلا فيما يجعله مصابًا بالدهشة المصاحبة لبواعث الإثارة، المنبثقة من غياب اليقينيات.

وفي لجَّة ما يحدث، بات واقع ثقافة الأطراف غريبًا في عمق مجريات أحداث ثقافة الكولونيالية الجديدة، بجميع أشكالها الواسعة الجوانب. وإذا كانت الرواية المعاصرة في جوهرها مدعاة للبحث في التضليل، الذي يمارس إكراهاته على كل ما هو متأمل فيه، فإن واقع الأطراف، المعبَّر عنه، تحوَّل إلى شتات، بجميع مسوغات مشاريعه المُجهَضة، ومن دون أدنى هدف، وكأنها سفين بلا بوصلة.

لقد توزع فضاء المتخيّل السردي ـ في تضاعيف مباحث هذا الكتاب ـ بين مجموعة دراسات كتبت على انفراد، كان القصد منها النظر فيما جاءت به من علامات دالة على أزمة الذات، ومساءلة وَهَن الواقع، بكل ما تحمله تفاصيل صورة العجز من أبعاد ثقافية، واجتماعية، ونفسية، وسياسية، كشفت عن بؤرة التوتر الشنيع لهذا الواقع المبتذَل، وهو ما حاولنا ملامسته في نصوص سردية احتوتها فكرة المتخيل المأمول، مقابل التوهُّم المعمول، والواقع المرتقب، المبايِن للواقع الممتهَن، في إشارة ـ

منا ـ إلى أن جل السرديات العربية المعاصرة باتت في موضع تساؤل عما يُملَى على ثقافتنا. وإذا كان ذلك كذلك، فما السبيل إلى الخروج من هذه النائبة؟ وكيف الاقتداء للاستضاءة بمعالم الطريق السديد؟ وغير ذلك من الأسئلة التي تعرضت لها معظم نصوص هذا البحث بعضها بشكل مباشر، وبعضها الآخر في صورة اللامقول في القول. والسرد ـ في تقديرنا ـ من هذا المنطلق اختراق لمعرفة الواقع السائد، انطلاقا من الظن بالمساءلة، رغبة في التغيير نحو الأسمى، وفي هذه الحال يُلهب المتخيلُ السردي [**فعل الوعي**] على نحو ما رآه آدموند هوسرل Edmund Husserl.

صحيح أن الوعد بالمأمول، مع انهيار المعنى، بعيد المنال في معظم ما يطرحه المتخيل السردي ـ العربي على وجه التحديد ـ وجليٌّ أيضا أن جوهر الحقيقة مغيَّب في ثقافتنا؛ لكن الصواب، والأصح ـ من ذلك ـ هو أن لا أحد يتنكَّر للحدوث والتغير؛ لأن أي واقع، أنَّى كان، يراهن على أهم سمة في سنن الكون وهي التحول، امتثالا لمقولة: إن "**كل ما لا يتجدد ينتكس، وما لا يكون في حالة ولادة يكون في حالة موت**"، أو بحسب تعبير هرقليط: **كل شيء يتغير إلا قانون التغير، إنكم لا تهبطون نهرًا بعينه مرتين...**"

الدوحة في 22/ 09/ 2018

سرديات الواقع الجديد

1 – انهيار المركزية

تتفق معظم الدراسات على أن مجتمع الألفية الثالثة أصبح مجتمعا تحكمه جملة من التعارضات والاضطرابات المتعاقبة، وهو شعور مقلق ينتاب الإنسان فيما يتعرض له من استلاب، فرضته كاريزما تأثيرات الآخر؛ بمحرك الاختلال، وخلق فقدان التوازن في منظومة الثقافة الراجعة، بوصفها الملاذ لخلاص الذات في مواجهة مشهدية تبديد الهامش، والرغبة في إدخال ثقافات الأطراف ـ ذات الطابع القومي بمفهوم الدراسات الثقافية ـ ضمن ثقافة نظام البراديغما الجديدة Paradigm Système في تناولها الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بشكل مختلف، تعمه الفوضى، والتعميم الفائض للأشكال الهلامية، والتقنيات المبهرة، والصورة المتوهجة بأجوائها المليئة بالإثارة والدهشة، وفي صورها المتراكمة بتراكم صناعة الثقافة تحت مظلة العولمة، ومن ثم أصبح كل ما هو مرئي مبهر بديلا لما كان وعيا مَرامًا، واستبدال صناعة الثقافة المضللة نتيجة وفرة الإغواء والمتعة، بنص الذاكرة، وبكل ما هو حقيقي، وفي ذلك ما يعني أخذ العالم الجديد الذي تنظمة الكولونيالية الجديدة باتجاه

الانتقال من كل ما هو مستتب إلى ظاهرة التغير السريع، نحو التعاظم المرن في جميع مجالات الحياة، والتفاقم المتسارع لتلقي منتَج الذوق المربوط بالظاهر والسطح، وهو الذوق المفروض على العين قبل الوعي؛ بموسوغ الرغبة في تجديده من خلال تراكم السوق المِطواع، والعرض الناعم، والصورة المدهشة، وهي أشكال بدأت تفرض نفسها على واقعنا الجديد؛ لترسيخ ظاهرة التحرر من أي قيد، والتملص من الرقابة، أيا كان نوعها، حتى على المستوى السياسي، لا سيما وأن صناعة الثقافة بلغت من الأهمية حدًّا جعلها تسهم في خلق نظام يوازي نظام العولمة الداعية إلى هدم كل ما هو مركزي من ثقافة قومية، وقطع الروابط الاجتماعية، وتفكيكها مقابل ترسيخ النزعة الفردانية.

لقد طالت تأثيرات الحياة المتدفقة تجاوُزات العقل المطلق، وتخطت معالم السرديات الكبرى، وحولت القيم إلى سلوكيات مجردة من الأخلاقيات، ومن ثم فقد أصبحت تلك القيم تمايز بين الإنسان المستضعف والإنسان الأعلى، في سبيل التفرقة بين الثقافات التابعة التي تستند في مرتكزاتها إلى ثقافة المتبوع القادر على إعادة تشكيل هذه الثقافات التابعة؛ بما يجعل منها غير قادرة على الخلق والابتكار، في مقابل ارتهانها بالاستسلام والخنوع. وقد ولد ذلك صراعا بين قطبين، هما: قطب المركز في صورة الغرب، وقطب الأطراف في صورة الشعوب والأمم التابعة؛ بفعل هيمنة االكولونيالية الجديدة، أو التبعية الثقافية المجردة من كل محمولاتها التي تضمنتها هويتها.

بهذه الطريقة يتشكل العالم الجديد، منذ حرب الخليج الأولى (1980–1988) التي دارت بين العراق وإيران، حين شحذت الكولونيالية الجديدة هِمَّتها، وسنَّت أسنانها للسطو، وأحكمت صريمتها باستلاهم إجادة الهدم، والاهتمام بمنتجي الذهب الأسود (الصناعة النفطية)، التي باتت تدر عليهم ما يسهم في رغد العيش للإنسان الأعلى، الذي يتعالى على جميع المعاهدات والقوانين.

وهـذا يـؤدي بنا إلـى الاعتـراف الذي أقـره الكثيـر مـن المنظرين، وفـي مقدمتهـم بودريـار Jean Baudrillard فـي أثنـاء تطرقـه لأفـكار البراغماتيـة الجديـدة، ممثلـة فـي أفـكار مـا بعـد الحداثـة التـي أصبحت تقودهـا سياسـات الكولونياليـة الجديـدة بجميـع مكوناتهـا، وفـي ضـوء ذلـك أصبحنـا رهـن التمثيـل الزائـف للواقـع، وطمـس حقيقتـه التـي لم تعـد جليـة بمـا تسـتوجبه الحيـاة الطبيعيـة، ولعـل الموقـف نفسـه ينطلي علـى طروحـات الكثيـر مـن المنظريـن الذيـن باركـوا ضمنيـا تلـك "السـيناريوهات" و"التزييفات" و"سـرديات اللاحقيقـي"، بوصفها أقرب مـا يمكـن أن نصـل إليـه فـي علاقتنـا مـع الواقـع والحقيقـة، ولعـل انطولوجيـات معكوسـة كهذه ـ وضع البلاغـة فوق العقـل، والخيال فوق الحقيقـة، أو المنطـق الزائف للـردع فوق مصالـح الحـوار العقلاني ـ هي العلامة المميزة لما بعد الحداثة[1].

1- ينظر، كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية، ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ترجمة عابد إسماعيل، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ص 215–247.

وإذا كانت أفكار ما بعد الحداثة قد جاءت بديلا عن الواقعية، فإن الكولونيالية الجديدة هي وليدة أفكار ما بعد الحداثة، ووريثتها، وهذا يقودنا إلى ضرورة التعرف إلى الخِلقة الفطرية للواقع الطليق الذي تفشت فيه حالة من السيولة التي تدفقت فيها المبالغة في الإسراف، والتمادي في تجاوز السرديات الكبرى؛ فيما تفضي إليه من معنى على الحياة، حتى إننا لم نعد نؤمن بالارتقاء المضطر للتطور البشري الذي جعل كل خطوة من قبل تبدو خطوة إضافية نحو عالم أفضل.

والحال هذه، أنه لم يعد أي شيء في منظومة العالم الجديد يحظى بالقيمة المركزية التي ألفتها الثقافات الإنسانية، والهويات القومية منها على وجه التحدي، أو على الأقل بحسب الأنظمة الاجتماعية المعهودة بضوابطها العرفية، كما لم يعد للمعنى المفضي إلى غاية ما مكانة في نسق المعقولات، بعد أن أصبح وجود الإنسان في الحضارة الجديدة يقود إلى تفكيك المعنى في ظل سلطة الواقع الافتراضي (virtual reality) الذي رسخ وعي الانفصام، وثقافة التذرُّر في كل شيء، وزرع الخلاف بين الثقافة الوافدة، بوصفها ثقافة هدف، وثقافة الأطراف بوصفها مصدرًا مستهدفا ينبغي يفكيكها، وإعادة إنتاجها وفق ما تمليه دواعي تقويض كل ما هو مركزي، وهو ما تصوره في كثير من المواقف "الروايات ما بعد الكولونيايلة بوصفها (حكايات رمزية قومية)؛ لأن حكايات المصير الفردي للمرء في الرواية ما بعد الكولونيالية هي دوما كناية عن حكاية رمزية للخراب الذي حل بوضع ثقافة، ومجتمع، العالم الثالث على المستوى الجمعي"[1].

1- روبرت إيلستون، الرواية المعاصرة، ص 164.

ولقد أدت وقائع انهيار الشيوعية، وتفكيك المعسكر الاشتراكي، وانحسار النظريات الماركسية إلى حتمية انتصار توجهات التحرر الليبرالي في اتجاهه الذي يسود الأنظمة الرأسمالية الداعية إلى تحقيق المكاسب المادية، على حساب الأنظمة الشمولية التي رسخت البيروقراطية، وأرست ممارسة السيطرة على المجتمع في جميع مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، وتفشي البيروقراطية، وبث الوعود المضللة، وتثبيت الجمود الفكري، وهو ما أسهم في انهيار هذه الأنظمة.

وبعد انهيار الاتجاه المناهض للفكر الليبرالي الرأسمالي، ما الذي تحقق في العالم من مزايا؟ وهل أنصفت مبادئ العالم الجديد ـ في ظل غطرسة الشركات المتعددة الجنسيات بتوجهاتها الكولونيالية الجديدة ـ الإنسانية من بيروقراطية الأنظمة الشمولية؟ وهل حققت العولمة ما لم تحققه أنظمة الحكم المركزية؟ وإذا كانت السياسة شرطا ضروريا لمواكبة الحياة، فما هي الشروط الكفيلة لتحقيق العدالة في مفهوم سياسة الواقع الجديد؟ وهل وطَّدت الاستراتيجية السياسية الليبرالية ما أخفقت فيه سياسة الأنظمة الشمولية؟ وفي مقابل ذلك، ما الذي وصلت إليه سياسات الكولونيايلة الجديدة في خياراتها بعد انتخابات الرئيس الأمريكي دونالد ترومب Donald Trump؟

يبدو أن العالم الجديد يحكمه الاندفاع السياسي المتوحش؛ لأن المؤشرات التي اعترفت بموجبها مجريات الوقائع والأحداث لا تُفهم على أنها تسهم في البناء الحضاري، بقدر ما هي تسهم في الهدم والدمار، وهو ما تحاول خلخلته أفكار ما بعد الحداثة بفعل صناعة ثقافة الكولونيالية

الجديدة التي تركز على أن يكون المجتمع متفاعلا مع ما يولِّد من سياقات تابعة؛ أي خاضعة من خلال إلحاق الثقافة الوطنية بالثقافة الوافدة، وجعلها تابعة [Subaltern Studies] بمفهوم سبيفاك (Spivak, Gayatri) من منظور أنها تحاكي الجيل الجديد الذي يتعامل مع لغته بناء على التصورات التي يكونها المحيط وثقافة السائد، ولكي تكون هذه الفرضية متاحة للفهم، علينا أن نتقصى الحقائق على أرض الواقع، وأن نسبر أغوار ما تسمح به علاقة الآخر بالواقع في الثقافات القومية، ضمن الأفق المعياري لظاهرة [التابع] التي تعنى بالثقافة في علاقتها بالقوة المسيطرة التي وصفها، من قبل، **نيتشه** Nietzsche في كتابه **[إرادة القوة]** بالثقافة المدمرة، وأنها ثقافة لاهثة، وعنيفة، ومتهورة، كنهر يبغي بأي وسيلة أن يصل إلى النهاية[1]، وهي الثقافة نفسها المهيمنة على وعي شعوب الهويات المستضعفة، وتذويب ثقافاتها في ثقافة الأنا المتعالية، بوصفها مرآة للفردوس المنتظر، على حد ما ورد على لسان الرئيس الأمريكي بوش George W. Bush بعد غزو العراق، من أن ما ألهمه خيرًا بغزو العراق، كان نابعا من مهمته الإلهية التي تقضي باستحضار الديموقراطية إلى الشرق الأوسط، وعليه " فلربما كانت أكثر الحروب مثالية في العصور الحديثة"[2]

إن اقتحام أفكار ما بعد الحداثة التي تبنتها الكولونيالية الجديدة بنظامها الرأسمالي بدأت تجني ثمار الثقافة الوطنية، وتنتهك مبادئها،

1- ينظر، دفيد هارفي، حالة ما بعد الثقافة، المنظمة العربية للترجمة، ص 318.

2- ينظر، نعوم تشومسكي، ثقافة الإرهاب، ترجمة، منذر محمود صالح محمد، دار العبيكان، ص 10.

محاولَة منها لإعادة إنتاجها وفق ثقافة المركز ـ الغربية ـ لكي تلائم مشروع هدم الإرث الثقافي، وحل الذات وتفكيكها، وتبديد الهويات؛ ليحل محلها براديغم جديد، أسهمت في صنعه الكولونيالية الجديدة على أسس المنفعة في صيغتها البراغماتية، وحتى يتجاوب مع عقل الذات المتعالية، هذه الذات التي تعكس الشرط الضروري للعقل الناضج في إنتاج المعرفة دون سواه، ما يعني أن كل ما ينبغي أن يكون، يفترض أن يقع خارج حدود ثقافة الذات الوطنية؛ ولم يكن هذا التفكير ممكنا لولا وجود عناصر محلية متواطئة كان لها الدور الفاعل في إضعاف المفكَّر فيه، وإحالة القدرات المعرفية إلى وثيقة Archives، وإنهاك الطاقات الفاعلة وامتهانها. كل ذلك أدى إلى ضعضعة العلاقات في جميع مكوناتها الاجتماعية، والطبيعية، والثقافية، والإنتاجية. حينذاك اجتُثَّت الهوية من جذورها، ومن مجراها الطبيعي والتاريخي، وأدخِلت في حالة شذوذ غريب، ولدته الرأسمالية المعاصرة بنظام إنتاجها القائم على هدم كل نظم الإنتاج في المناطق الأخرى؛ أي هدم عناصر التبيين التي تظهر الموجودات في العالم، وإلقائها في حالة هلامية ككائن عضوي اختل نسق فعاليات أعضائه، فحركته دون هدف داخلي، إنه الكائن الذي لا يفهم تشوفه الحديث إلا منسوبا إلى نظام إنتاجي آخر، هو نظام الإنتاج الرأسمالي(1).

لعل هذا التصور يشير إلى أن هناك سيناريوهات مستحكمة لتوجيه الثقافة العالمية الواعدة، رغبة في تحقيق التجانس مع القوة المسيطرة،

1- ينظر، محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص 126.

بوصفها الحامل الحقيقي للمعنى المراد إنتاجه، وتسويقه بحسب ما تقتضيه المنفعة البراغماتية. وهنا يكمن تذويب خطاب الذات في خطاب الآخر المهيمن، سواء عبر النفوذ، والصريمة، أو عبر الإغراءات التي حولت ثقافة المجتمعات إلى كليشيهات يحركها إغواء السوق، بحسب طروحات **جان بودريار** Jean Baudrillard ودفيد هارفي David Harvey. وفي ضوء ذلك لم تعد ثقافة الهويات القومية تميز بين ما هو أصلي في ثقافتها، وما هو مبني على النسخ والمحاكاة؛ إذ "يصنع التسويق ما وراء الواقع، ويتميز نجاحه بقدرته على جعل الشبيه أكثر جاذبية من الأصل الحقيقي، وبديلا منه"[1]، لذلك فإن الناجز للممارسة الثقافية في العالم الجديد قائم على التماثل مع الآخر بوساطة المحاكاة، التي تكفلها التبعية المفرطة في التماهي مع ثقافة المركز المبدعة، والمفضية إلى القيام بالوكالة، نيابة عن الذات المرتهنة بمنجزات الآخر بوصفه نموذج القيادة.

ويعد البراديغم ـ المقصود فى مقام العالم الجديد ـ تحديا أكبر لثقافة الاستهلاك ـ فى كل شيء ـ بعد أن تمرد على كل ما هو منظم، وموحَّد، ومنطقي، فى مقابل مستلزمات التواصل الشبكي من تدفق المعلومات، وخلق فضاء افتراضي، والملتمس الوصول بأقل مسافة (زمانية/ مكانية، ومادية/ معنوية). ويعني ذلك استبدال تعظيم الذات، وانحلالها، بفقدان توحدها مع المحيط، وخلق براديغم مقابلَ أفولِ

1- جيرمي ريفكين، عصر الفرص، الثقافة الجديدة للرأسمالية، حيث الحياة تجربة مكلفة، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، ط1، 2003، ص 231.

المرجعيات الأساسية الكبرى، وتعويض اليقينية بالنسبية التي ترفض تسليم رأي أحدهما برأي الآخر مهما تعززت أدلته، واستبدال انفلات المعنى بالسعي إلى المقاصد الغائية. وقد كان لثورة الاتصال والمعلوماتية الدور الكبير فى إحداث مجموعة من التحولات المترابطة، كلها، فى خلق فضاء افتراضي يهندس للوعي الجديد فى كل مجالات الحياة اليومية، وهو ما أثر تأثيرًا مباشرًا على الأنساق المعرفية التي باتت محكومة بالبراديغم، تتعامل معها المعلومة كمسلمة، بحسب تعبير توماس كون Thomas s. Kuhn، فى كتابه **"بنية الثورات العلمية"** وأن كل شيء خارج البراديغم يعد مشكوكا فى نتائجه، وموضع مساءلة، انطلاقا من أن أي شيء يظهر فى الوجود يكون له أتباع، ويمكن أن يكون جزءًا من البراديغم.

2 – ثقافة العنف

غزو السوق/ اجتياح الذوق

إذا كانت فيزيائية الكون تستوجب الوعي خارج الصيرورة، وولوجه فى عالم السيرورة، فإن المسافة بين الصيرورة والسيرورة هي نفسها المسافة بين الأصل المشترك والفعل الذاتي الذي بات يعزز حب التملك، وسرعة الوصول، واللهث فى حب التنوع والتغير، رغبة فى البحث اللانهائي عن التجديد المولد، واستبدال الأصل الجديد بالأصل المشترك، أو بالمرجعية التي كانت تؤسس لعلاقة الإنسان بالقيم، فى مقابل حاجات الذات فى راهننا إلى التشدق بالمتميز، والميل عن جادة الصواب ـ بوعي

أو من دون وعي ـ إلى تكوين عالم جديد أصبح يؤسس لعلاقة الإنسان بالأشياء، من منظور أن " الشيء ليس السبب السابق عليه، أو المكون له، بل فى الغاية التي وجد من أجلها، والغاية كامنة فى الشيء، وليست كالكسب الذي يسبق الشيء ويختلف عنه، فالعلة الغائية كافية؛ بمعنى أنها تحقق هوية الشيء، تمنحه دلالته، أو وظيفته".[1] فعندما نرى الحياة من حولنا تتسارع بشكل مذهل، نتوارى خلف انبهارنا، نظير ما يكتسحنا الواقع الجديد في مقتنياته بمتعة لاهية، وكأننا نعيش مجتمع الفرجة، ومن ثم لازمت الصورة المدهشة الواقع المهترئ الذي يتعامل مع الشكل أكثر مما يتعامل مع الجوهر، "ومع الشكلنة المتصاعدة للصور أصبح كل شيء يتم ببرودة وعن بعد؛ إذ حين يغدو كل شيء مرئيا فلا شيء يغدو ذا قيمة، فتجاهل الاختلاف يتقوى مع اختزال الصالح المرئي، والمنظر باعتباره مثالا يحمل في طياته جرثومة فتاكة تتمثل في التشابه"[2]، وهو ما أشار إليه أيضا جان بودريار Jean Baudrillard الذي رأى في المجتمع الراهن أيقونة لمجتمع الصورة الزائفة التي يقدمها لنا غزو السوق الاستهلاكي؛ لأنه يعيش واقعا غير الواقع الحقيقي، واقع فيه من مواصفات روح العنف الدال على غزو القدرة الشرائية، وغزو الترغيب في توفير المتعة من أسطورة اجتياح السوق. وفي ضوء ذلك أصبح مصداق العالم الجديد

1- مطاع صفدي، الفكر بما يرجع إليه وحده ـ سؤال العتبات ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 102/ 103، بيروت، لبنان، 1998، ص 7.

2- ينظر، ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة، فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، ص296.

خارج مرام الواقع الحقيقي بفعل ما يعرضه السوق من إغراءات "تجعلنا أقرب إلى تحليل ما بات يسمى بالتزييف"[1].

لقد ارتأت الكولونيالية الجديدة استثمار الصورة بوصفها السبيل الوحيد لانتعاش اقتصادها، واقتحام الأنظار، والانقضاض على مدخرات الحاجة التي يلتهمها؛ لتنمية تجارتها بفعل القوة المسيطرة؛ لأن ما يعني الناس في المقام الأول هو الصورة المبهرة التي يعرضها السوق، والقدرة على احتواء ما فيه، سعيا إلى إعادة هيكلة النظام العالمي الجديد. ومن هذا المنطلق أصبحت الذات مرتهنة بواقع جديد، يحكمه الاستهلاك بالتجارة المربوطة بتخطي الحدود، وتسويقها إلى الهويات المحلية، من فضاء منتوجات وحشية الرأسمالية الجديدة عبر الحاويات conteneurs، وشعارات الصورة الدعائية، المدهشة، التي أصبحت تهدد كيان الثقافات المحيطة Peripheral Cultures. بشكل عام، وحولت كل شيء إلى ثقافة تسلية، مدفوعة الثمن، وخلق تجارة ثقافية، بوصفها شبكات ذات مغزى، موجهة إلى الثقافة الفرعية الدونية subculture بغرض خلخلة هويتها، "وعند هذا المنعطف تنجز الكولونيالية الجديدة انتقالها إلى رأسمالية ثقافية تامة النضج، مستحوذة ليس على المعنيين بالحياة الثقافية والأنماط الفنية للتواصل التي تنقل نتاجهم وحسب، بل على التجارب الحياتية أيضا، وهو ما أشار إليه ألفين توفلر Alvin Tofler حين قال:"إن صانعي التجارب سيشكلون فى نهاية الأمر قطاعا أساسيا إن لم يكن القطاع

1- دفيد هارفي، حالة ما بعد الثقافة، ص 337.

الأساس للاقتصاد...(وعندها) سنكون أول جيل فى التاريخ يستخدم التكنولوجيا المتقدمة لصناعة أكثر المنتوجات سرعة فى مرورها، رغم أثرها الدائم، ألا وهي التجارب الإنسانية"[1]. وقد يعني ذلك خلق أزمة هوية عميقة فى الذات المرتهنة بالظلامية فى خضم تراكم الإحباطات، والهزائم، والانتكاسات، وكثرة العلل، وزرع الفشل، من منظوماتنا السياسية والثقافية، المسئولة عن خلق أجيال مكسورة، ومنصهرة فى ثقافة مشوهة، وهجينة، من دون مسوغ أو شفيع، وفي هذا السياق برز الخطاب السياسي ضمن أنساق أفكار ما بعد الكولونيالية الجديدة؛ ليأتي على ما تبقى من النزعة التفكيكية؛ بفعل القوة بكل أشكالها، بما فيها القوة العسكرية الناعمة التي باتت تصنع الحروب لاستقطاب الاستثمار في إعادة الإعمار للشركات المتعددة الجنسيات على وجه الخصوص، ما يعني أن تقنيات الحروب، وصنعها، أصبح من أولويات جلب الكثير من المكاسب، سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، وثقافيا، بوصفها ثروات ينبغي استثمارها من ثقافة الهويات المستضعفة؛ ولن يكون ذلك محقَّقًا إلا من خلال سلطة العنف بترسانته المتنوعة.

ولعل ما شجع هذا التوجه هو ظهور التغير الجذري في تركيبة المجتمعات التي غزتها قوة السوق الاستهلاكي المدرج ضمن سياسة "**الحرب على الأذواق**"؛ لمصلحة التصدير الذي جلب معه الاستسلام

1- ينظر، جيرمي ريفكين، عصر الوصول، ـ الثقافة الجديدة للرأسمالية المفرطة ـ ترجمة، صديق الدملوجي، المنظمة العربية للترحمة، ط 1، 2009، ص 269.

للعرض الذي فاق الطلب، وهو ما شكل خطرا على الإنسان في أنظمة علاقاته الاجتماعية؛ لأن إضعاف قوة المجتمع تكمن في إضعاف تشتت الإنسان خلْف لهاثه أمام العرض، من منظور أن كل ولادة عرض ما هي إلا ولادة إذعان، ووراء كل إذعان استسلام لقيود القوة المسيطرة، "وفي مناخ كهذا تستطيع إرادة القوة، أو محاولة تثوير كل القيم أن تفرض نفسها كقوة في إطار البحث على أخلاقية جديدة"[1]

لذلك، أصبح ما يقدمه السوق من صَرْعات الموضة، المرهفة الحواس، نموذجا جديدا ينبغي تقليده، بوصفه خيارًا جديدًا، بديلا عن النموذج التقليدي، وجسرًا بين الثقافات، يربط المحلي بالعالمي، والذات بالآخر فى تكوين ثقافة جديدة تؤسس لعلاقات جديدة، أو براديغم جديد؛ لإرشاد المستهلك/ المتلقي إلى معنى اختيار ما يعرض عليه من تجارب جديدة، عابرة للقارات. أضف إلى ذلك أن فرط السوق لم يعد مقتصرًا على عرض خدمات وسلع، بقدر ما ظل يعرض أفكارًا ودلالات مرنة، تجاوبًا مع ميوعة نمط الحياة الهشة، وانصياعها لروابط جديدة، وبثقافات مدروسة، تقوم على اعتبارات جمالية ذوقية منقادة؛ لإغراء المستهلك المرتبط بالعالم الافتراضي الساحق، وليس بالعالم الواقعي، وأن رغبته مشحونة بالاقتناء ـ حتى لو كان ذلك بومضة النظرـ فيما يشاهده من رموز تحرك مشاعره التواقة إلى التجديد برؤية أفكار ما بعد الحداثة الداهنة.

1- دفيد هارفي، حالة ما بعد الثقافة، ص 319.

ومن هنا كان للمجمعات الاستهلاكية (السوق) التأثير البالغ على الجيل الجديد، وبوابة لإشاعة الأذواق الجديدة، وإزاحة الحجب عن مشاعر قيم الحشمة، حيث كل شيء فى السوق يختلف عن متطلبات الجيل السابق. وقد لا نستغرب هذا الدور من السوق حين نعلم أن جميع أشكال التغيير تبدأ من تغيير الذائقة بجميع حواسها، ومنحها ما يليق بها من مطالب تفرضها المستجدات الكاسحة بعنف عروضها الخادعة في معظمها؛ الأمر الذي دفع نسق السوق إلى أداء دور المخَلِّص، والمنقذ، لأحلام الشباب الوردية، وقد عرف السوق كيف يجمع بين الربح والتغيير الثقافي، وأتقن بمهارة مدروسة كيف يجذب إليه كل الأذواق، طواعية، أو إكراها.

وتعد ثقافة التسوق نمط حياة، خاصة حين نعلم أن [**الإنسان يصنع السلعة، والتسوق يصنع الحياة**]، وبقدر من التأمل ندرك أن جيلا جديدًا أصبح يتشكل على وجه الكرة الأرضية من ثمار عصر النسخ الآلي؛ إنه جيل "**مجتمع المشهد**" وهو المجتمع الذي عبر عنه جان بودريار Jean Baudrillar بمجتمع (فوق الواقع، أو الواقع المتعالي Hyper Reel) كونه يعيش الحقيقة التي تخفي عدم وجود الحقيقة، ويحاول أن ينفي الواقع الوجودي/ الملموس. وفى ظل هذا الواقع المتعالي الجديد ليس لنا إلا أن نستسلم لما تستحوذه علينا حالة التغير الشمولي فى جميع العلاقات الثقافية، والمعرفية، والاجتماعية، والاقتصادية، وفى خضم ذلك لم يعد المجتمع فى عصرنا الحالي يعتمد على تعزيز الروابط، وتمكين الأواصر، وتوطيد النفوس على حب الخير، وتحقيق المنفعة العامة. أضف إلى ذلك أنه مع تنوع

الخدمات تلاشت العلاقات، ومالت إلى طبيعة كل ما هو عابر، ولا عجب فى أن يصف جيرمي ريفكين Jeremy Rifkin فى كتابه" **عصر الوصول** The Age Of Access المجتمعات الحديثة بأنها باتت تقاس بالخدمات الترفيهية، وأن قيمتها تتوقف عند الرغبة فى سرعة الوصول بأي شكل من الأشكال؛ الأمر الذي غير مبادئها، وأتلف هويتها، وحول اتجاهاتها الثقافية إلى بوصلة أوقعتها فى معايشة الوهم، وإشباع الخاطر، العابر.

إن ما هو سائد فى حياتنا المعاصرة هو مصادرة القيم، بجميع أشكال هوياتها التقليدية، فى مقابل مبايعة السوق [المجمّعات]، وفاءً لإشباع الرغبة الجموحة فى الانقياد وراء الأهـواء، بعد أن تحولت حياتنا إلى سلع، وأصبحنا مربوطين فيها بكل ما هو تجاراتي Commerciality، وفي غمرة ذلك أصبح "المجتمع الاستهلاكي الحديث السائل يحط من قدر المثل، التي تحتفي [بالكلية] و [المدى البعيد]؛ فلا تحظى تلك المثل بجاذبيتها المعهودة في ذلك المجتمع الحديث السائل الذي يروّج للاهتمامات الاستهلاكية ويعيش عليها، ولا تجد تلك المثل تأييدا لها في التجربة اليومية، ولا تتناغم والاستجابات المعهودة، ولا تتوافق والبدهيات المكتسبة، فعادة ما تختفي تلك المثل، وتحل محلها قيم الإشباع الفوري والسعادة الفردية"[1]

وفي ضوء ذلك، جاء فعل التغيير الجذري الذي رسخته أفكار ما بعد الحداثة ـ بفارق تدرج التحول الزمني ـ لاستقطاب الثقافة السائلة،

1- زيجمونت باومان، الحياة السائلة، ترجمة، حجاج أبو حبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص 75.

شأن كل المفاهيم والنظريات التي صاحبت هذا التغيير، أو تأتي على أنقاضها مفاهيم أخرى، وجاء معها تغير جذري في الإبداع الفني؛ إذ غالبا ما يجد الفنان نفسه في حالة ذهول أمام ما يراه في هذا الواقع الذي فاق تخيله، وحيال ما يمكن تصويره من رؤى اسستشرافية تخدم واقعه المأمول، وهنا تغيب الذات في اكتشاف حقيقتها، وتتلاشى الرؤية، بما تحمله من دلالات في مرايا سلوكيات نمط الحياة الجديدة، التي فاقت هوية الواقع المعاش، ومن ثم يتوارى الواقع الحقيقي، وينشأ واقع آخر، أسماه بودريار بالعالم المصطنع، أو العالم [فوق الواقع Hyper Reel]، ومن ثم لم يعد ـ في نظر **بودريار** ـ من وجود للواقعي ولا للخيالي إلا بحدود ضيقة، فكيف يصبح عليه الأمر عندما تميل هذه الحدود إلى الزوال، بما في ذلك المسافة بين الواقع والخيال، ويتم ابتلاعها لمصلحة النموذج؟ والحال، فبدل نظام المصطنَع النظير للآخر، ثمة اتجاه نحو ابتلاع هذه المسافة، أو هذا الفرق الذي يفسح المجال أمام الإسقاط المثالي، أو النقدي".[1]

العنف الناعم/المتواري

لعل التغير فى مسار التاريخ الحديث، أو ما يطلق عليه بعالم ما بعد الحرب الباردة، أصبح يتكون بخلاف ما كانت تحكمه الهويات الثقافية، والسرديات الكبرى، للأقطار والشعوب المتنوعة فى الحضارة الكونية،

1- جان بودريار، المصطنع والاصطناع، ترجمة، جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، ص196.

بوصفها هويات حضارية متماسكة، بحسب تصور الكثير من الباحثين صموئيل هنتنغتون Samuel Phillips Huntington فى كتابه: **صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، عام1996**، ومن قبله فرنسيس فوكوياما Francis Fukuyama، وغيرهما من الباحثين الذين أشاروا إلى صدام الحضارات، وإعادة رسم هويات هذه الحضارت، منها على وجه الخصوص (الصينية، واليبانية، والهندية، والعربية الإسلامية، والإفريقية، وأمريكا اللاتينية، بما فى ذلك الهوية الغربية نفسها)، وأن ما ستئول إليه هذه الحضارات هو أزمة هوية كونية ـ بحسب تعبير Huntington ـ يبحث فيها الفرد ـ أيا كان، وأينما كان ـ عن هويته من خلال سؤال مركزي: كيف يمكن تأكيد وجودي فى ظل هذه الأرجاء اللامحدودة لفضاء المعنى المنفلت، وإفلاس الحقيقة؟ وهل وجودي الثقافي مرهون بتفردي وانفصالي، أم مقرون بصياغة وجود الآخر فيَ؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي هزت كيان الذات فى هذا الكون، وأثارت فضولها فى السعي إلى الرغبة فى حماية نفسها من مجهول "**تصنيع**" الوجود الثقافي المعلب، وتصديره.

لقد جاءت أفكار ما بعد الحداثة لتقوض المبادئ والمسلمات المتضمنة فى هويات الثقافات، وتجعل منها فعلا ماضيا؛ أي فى حكم الإجراء المتجاوز، وتعويضها بثقافات جديدة تحاول أن تخلق جيلا جديدا، وهو ما يتفق مع ما تناوله كل من نيتشه Nietzsche وهايدغر Heidegger فى فلسفتيهما المرتكزتين على الرغبة فى وضع أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث، بحسب متغيرات العصر. ولم يعد هذا قاصرا على الثقافة العامة،

بل لامس الفكر الإبداعي بوجه عام، الذي تأثر بمعالم التفكيك والإرجاء، وأدخل مصطلحات، ومفاهيم جديدة في نسق تبديد الوعي وتقوضه أكثر من تَوَحده، ومن دون أدنى حسبان لتوطين هذه المصطلحات والمفاهيم بما يتلاءم مع بيئتنا ووجودنا، مثل اللغة الطفيلية، والعقلية الجدلية المنطقية Dialogc، والميتاحكاية، والمتالغوية، والثقافة الفرعية ـ والهامش والمركز، والأمثلة كثيرة بما لا يتناسب مع سياق بحثنا هذا ـ وهي من إفرازات ما بعد الحداثة التي صدّرت حشدًا كبيرًا من الأفكار المتعارضة الدلالات فى مفرداتنا الاجتماعية والثقافية؛ "ومن المعلوم أن أمرًا ما قد تغير بصورة جذرية في نسيج العالم، وأفسد بشكل عميق العلاقات بين البشر، وحط من قدر الديموقراطية، وشوش سبل التقدم"[1]. ولعله من هذه الزاوية لم يعد باستطاعة المجتمع الحديث أن يحتمي بضميره الجمعي، كما لم يعد للمرجعية دور التوجيه، وهو ما جعل العالم الجديد يفقد وجوده بـ [**الفعل المنجز**] في تشيؤ الواقع، واغتراب الإنسان، مقابل وجوده المشدود بـ [**التفاعل/ المنفعل**] في تمجيد العقل العنيف، وخلق أزمة الأمن الذاتي، والأمن الاجتماعي، أضف إلى ذلك أن" الناس اليوم لا يتوقون إلى الخلاص الشخصي، فضلا عن إعادة عهد ذهبي سابق، إنما للشعور وللوهم اللحظوي، للرخاء الشخصي، والصحة والأمان الذهبي...أن تعيش ليومك هو الشغف السائد، أن تعيش لذاتك وليس لأسلافك، أو للأجيال القادمة"[2].

1- أمين معلوف، اختلال العالم، ترجمة ميشال كرم، دار الفارابي، ط1، 2009، ص 106.

2- **Christopher Lasch، The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations. NEW York Naorton, 1979, pp 30-33**

يقدم العالم الجديد منظومته الأنطولوجية، بوصفها معنية بالوجود بما هو موجود في نظرته التأملية؛ بما تتضمنه من صيغ سلوكية قائمة على رعونة شائنة، وبمباركة من المظاهر النزقة التي حولت العالم إلى تمجيد القساوة والشدة، وربما تكون مظاهر العنف أحد سمات هذا العصر، بوصفها نابعة من مصدر "**القوة هي الأجدى، ولا نيل إلا بالقوة**"؛ إذ لم يعد للقيم الإنسانية مكانة في هذا العالم. وعندما يرغم الإنسان على ثقافة العنف، فإن الأمر سيئول إلى قتل القيم والمبادئ؛ وهو ما يعطينا المسوغ لتعاظم [**انهيار المعنى**] الذي لم يعد له باعث للفهم؛ لأنه أصبح خارج المساءلة، أو من الأوفى، خارج نطاق الفضيلة التي توارت مع أفكار ما بعد الحداثة، وَوَارتها وريثتها ما بعد الكولونيالية، وسيقبل بها ـ إكراها ـ الواقع المفروض على المجتمعات برمتها، بما في ذلك المجتمعات الغربية نفسها، وفي ذلك إشارة إلى [**رؤية صاعقة**] تناولها معظم المفكرين المعاصرين من ضمنهم ألان تورين Alain Touraine الذي رأى في النظام العالمي الجديد أنه يمارس التشظي للمنظومة الاجتماعية، والانتصار للنزعة الفردانية؛ وقد انطلق في تحليله للعالم الجديد من هجمات 11 أيلول/ سبتمبر 2001 وتداعياتها كنقطة فاصلة بين عصرين، حيث دخلت أمريكا والعالم معها في مرحلة تاريخية جديدة، عنوانها البارز هو **لغة الحرب**، وأن سبتمبر 2001 لا يشكل نهاية عهد وحسب، بل نهاية تصوّر معيّن، ونهاية سير معيّن للمجتمع الأميركي والعالم كله. (..) إذا نظرنا إلى ما حولنا رأينا مجتمعات مدمرة، مشرذمة، مقلوبة رأسًا على

عقب. ولقد كنا نعرف أن الحياة العامة تخضع لسيطرة الأهواء أكثر منها لسيطرة المصالح، لكن الأهواء باتت ترمي أكثر فأكثر، في عالم اليوم، إلى إنكار الأخر بدلًا من الدخول معه في صراع.[1]

تحاول النظريات المعرفية أن تقف على وصف ما يجري في سرديات هذا العالم الجديد بالشرط الأنطولوجي القلق، الذي انتهى إلى مآزق جمة، " تحمل على الظن بأن العالم يعاني اختلالا فكريا، وفي عدة ميادين معا ـ اختلالا فكريا، واختلالا ماديا، واختلالا مناخيا، واختلالا جيوسياسيا، واختلالا أخلاقيا"[2]. وعظُم عليه حلّها بعد أن تفاقمت الصراعات المبنية على العنف والهيمنة، وفقدان امتلاك المعنى؛ وفقًا لمقتضيات السيطرة والطغيان، وفي ضوء هذا خرج العالم من تراتبية القيم الفاضلة، وسعى إلى الهروب من مواجهة الواقع المرير، سواء عبر أنماط الحياة اليومية، المعلَّبة، من خلال الموجودات المورَّدة في الحاويات، أو عبر تقويض المفاهيم، كونها "**تحيا أزمة**" أمام نمط الحياة السائلة، المعززة بوفرة تكنولوجيا المعلومات، التي أسهمت في انفلات المعنى من مساره الوظيفي، واحتضانه الاستحواذ، والاستغلال. وهذا يعني الثورة على المبادئ والقيم في نظر اللاعبين الجدد من ذوي نفوذ الاقتصاد السياسي المنظم، بشكل أخص؛ لإخضاع العالم الجديد إلى تبني منتجات

1- ينظر، محمد عمر، نهاية المجتمعات، كيف نفهم عالم اليـوم؟، الرابـط، https://www.7iber.com/

2- أمين معلوف، اختلال العالم، ص11.

الرأسمالية الاستهلاكية التي حولت الواقع إلى خدمات تجارية يغزوها السوق، المتحرر من أي قيد أو ضابط، فيما يقدمه من نوعية الخدمات في معظمها ليست مؤهلة للتثقيف، بقدر ما هي مؤهلة للترويع، بدءًا من ترويع المدخرات، ما يعني أن العلاقات بين الإنسان وطاقته، أو بين الناس فيما بينهم، أصبحت تستوجب الإكراه، بوصفه منافيا للرغبة في ممارسة حرية الاختيار.

ومما لا شك فيه أن التوجه السائد للعالم الجديد واندفاعاته، أصبح مدعاة لتفكيك الخطاب المؤسساتي الذي تختفى وراءه أنماط الحياة الجديدة، والرغبة في احتواء مكتسباتها، وقمع كل مبادرة جديدة تخدم المصلحة العامة؛ الأمر الذي أسهم في قوة الهيمنة، والاستحواذ. ولا سبيل إلى ذلك إلا بفعل **"صناعة العنف"** من الجهات المهيمنة؛ بدافع خلق الفوضى الناعمة، والاضطرابات الممنهجة على ثـروات الهويات المستضعفة، بعد إضعافها من إجل إكراهها، وإذعانها لترجيح منطق القوة، بوصفها الشرط الأول للاستيلاء على الثروة، وكأن القوة في هذه الحال ليست سوى المبرر على الاستملاك ومصادرة الخيرات، وحين يكون الأمر على هذه الشاكلة سيتبلور التصدع في اتجاه التصعيد نحو العنف [من الآخر] والعنف المضاد [من الذات].

وليس العنف قاصرا على الاستملاك من أي جهة كانت، أو مصادرة الرغبة من مركزية السيادة، أو على الخوف من القوة المسيطرة، فبقدر ما يشمل وسائل الإكراه، بقدر ما تتضاعف مقومات أفعاله العنيفة في

جميع المجالات التي يرعاها المجتمع المدني، والأنظمة السياسية، والنزعة الدينية المتطرفة؛ لفرض قدراتها على أي ممن يُوصَمُون بالأعمال العدوانية؛ لأي جهة تشكل لها تهديدًا وجوديًا، أو ثقافيا، أو سياسيا، بالدرجة الأولى.

ولعل في تمادي العنف ـ في مؤسسات المجتمع المدني ـ هو ما يؤدي إلى عجز الوعي في مواجهته حين لا تسهم السلطة في التصدي له، أو مجابهة الناحية المصدِّرة له، بوصفها الجهة النافذة بهيمنتها على الهويات المستضعفة بقصد تفتيتها وإضعاف قدراتها المحلية، ومن ثم يكون" عامل التفتيت الداخلي الذي يواكب انتصار العنف على السلطة ـ أو الثقافة المحلية ـ واضحا بشكل خاص حين يتم استخدام الإرهاب من أجل الحفاظ على الهيمنة، وإننا لنعلم كنه الانتصارات الغربية، وأخيرا كنه الإخفاقات ـ الوطنية ـ التي أوصلتنا إليها هذه السيرورة.[1]

لقد انتهى الخطاب الإيديولوجي وحل محله الخطاب السياسي البراغماتي بخيارات مستحدثة، حصَّنها النظام العالمي الجديد بصدمات مرعبة، حين أدخل العالم في حمأة الاستغلال الوحشي للطاقات الفاعلة من الدول والشعوب المستضعفة في نسيج الحياة السياسية، بوصفها أداة سيطرة، وليس بوصفها أداة تمثيل سياسية حكيمة، ووسيلة اتصال ناجعة بين الثقافات والدول، بعد أن كان الخطاب السياسي على مر العصور يسعى إلى تحقيق مصالحه باستعمال الكيفية في معالجة الأمور بدبلوماسية التأثير

1- حنا أرندت، في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، ط1، 1992، ص 49.

الناجح، ومع دخول الألفية الثالثة ـ وتحديدا مع غزو العراق من قِبل ما سمي بـ "**ائتلاف الراغبين**" بقيادة أمريكا ـ أصبحت سياسة العنف في تركيبة المنظومة الدولية مضطربة، ومتهورة؛ الأمر الذي أفقدها القدرة على التحكم في القيم التي تستند إلى مواثيق المنظمات الإنسانية والحقوقية، وعلى ذلك السمت انتهج الخطاب السياسي ـ الكولونيالي ـ منحى الهيمنة التي من شأنها أن تستحوذ على العقل الإنساني بفيوضات الوهم، وبمقدار ما يستحوذ الخطاب السياسي على الوعي بمقدار ما يميل هذا الوعي إلى التماهي مع ما يُعبَّأ من تضليل، ومن ثم يتحول النظام السياسي إلى ما يخدم مصلحة الكولونيالية الجديدة، حينذاك يتحول الصراع بين القوة الداخلية والقوة الخارجية عن طريق العنف، بدل الحوار، "فالصراع هنا ليس صراعا من أجل الوجود كما هو عند دارون، بل هو صراع من أجل العظمة والقوة. كما نلاحظ أن هذه النظرة غير السوية للبشرية لن تخلق لنا سوى مسوخا بشرية تؤله الذات على حطام الشعوب! ولا شك أنها صورة قميئة من صور الاستبداد، ولا يمكن أن تكون إلا نتيجة حتمية لولادة نظام وحشي شمولي يعلي من قيمة الفرد الحاكم "ظل الإله في الأرض"[1]

ومن الواضح أن العنف مرهون بالرؤى الاستراتيجية للوضع السياسي في خارطة العالم الجديد، وأنه مرتبط بشهوة التسلط، ولذة الإذلال، بعد أن يستهدف إلحاق التدمير، سواء ما ظهر منه أو ما بطن، وفي

1- نضال البيابي، قراءة في الفلسفة 'العدمية' لنيتشه الرابط، www.middle-east-online.com/node/433129

كل الأحوال هو يمارس الإكراه بالخضوع لضوابط القوة الغالبة بالهيمنة على جميع الأنظمة، اجتماعيا، وثقافيا، وسياسيا، ودينيا، وإفراغ مبادئها من كل المكتسبات، وهنا على الفور نتذكر ما قاله سارتر Jean-Paul Sartre عن العنف حين نقرأ لدى برتران دو جوفنيل Bertrand de Jouvenel في كتابه [**في السلطة ـ التاريخ الطبيعي لنموها**] من أن المرء يشعر بنفسه أنه أكثر من مجرد إنسان حين يتمكن من فرض نفسه، ومن أجل الآخرين أدوات تطيع رغبته، مما يعطيه لذة لا تضاهى، أضف إلى ذلك أن "**السلطة**" توجد حيثما يكون من حَظِّي أن أفرض إرادتي رغم مقاومة الآخرين لها(1)، ولعل في هذا المنظور ما يجعلنا نتساءل عن مدى تنامي صورة الإرهاب في تركيبة العالم الجديد؟ وقبل ذلك عن منابع مبررات وجوده بهذه الشناعة، وعلى جميع الأصعدة، وبأنماط مختلفة، لكن الدمار واحد، وفي هذا السياق يرى نعوم تشومسكي في "**ثقافة الإرهاب**" أن قرار الاعتماد على الإرهاب السري والقوات التي تحارب بالوكالة قد اتُّخِذَ لخداع الرأي العام ذي التأثير الضعيف.(2)

لقد حاول الغرب على مر العصور، وتحديدًا مع بداية الألفية الثالثة، أن يشيع فكرة الصدام الإسلامي الصليبي، سعيا منه إلى طمس ما بنته الحضارة العربية الإسلامية من مجد، كان يحسب لها في بناء حضارة قائمة على التسامح، وتثمين إنسانية الإنسان، وعلى مر العصور أوقع الصليبيون

1- حنا أرندت، في العنف، ص 32.

2- ينظر، نعوم تشومسكي، ثقافة الإرهاب، ص 55.

الحضارة العربية الإسلامية في صراعات هامشية إلى أن اشتد الخلاف الحاد في الآونة الأخيرة بإدخال الثقافة العربية الإسلامية في مزالق تثير الفزع، سواء بغفلة من ذوي الشأن في المؤسسات، أو بتواطؤ منهم، كان الهدف منه تغيير طبيعة الصراع من صدام صليبي إلى صدام عربي/ إسلامي، وعربي/ عربي، وبين الشعوب وحكامها بمؤامرات مبنية على العنف أدخلت الأمة العربية الإسلامية في نكبة موجعة، مازالت تعاني من ويلاتها إلى الآن بعد أن هزت كل المقومات المكتسبة، وأوغلتها في نفق مظلم، وهو ما ولد صراعا جديدا مبنيا على صراع الهويات، أو صراع الأقليات في الهوية الواحدة، وما يحاك حولها من دسائس وأسلوب المغامرة في اللاحدود، وأسلوب اللا جدوى من الوصول إلى معنى حقيقي، وهو أسلوب يدعو إلى الحيرة فيما يقع من مجريات أحداث عصية على الفهم، باتت تدفع الإنسان إلى طرح السؤال عن العلل التي أصبحت تتحكم في الوجود بمعزل عن التفسير العقلي، نظير ما تفرضه الأحداث من **هستيريا الدمار وتفتيت الواقع بالحروب العبثية، وتشتيته إلى إثنيات، كما جاء على لسان السارد في رواية [حكاية العربي الأخير] " في أرابيا، أيضا، حروب طاحنة مزقتها وقتلتها، بدأت بتمزق محدود، إثني، أو قبلي، أو عرقي، أو لغوي، قبل أن يتحول إلى حرب عبثية بلا نهاية. داخل هيكل أرابيا، هناك أرابيات، شيعية وسنية، دروز وأرمن، وأكراد وأمازيغ، لم يعترف لهم بأي حق، الباقي يقفون على أرض هشة"**[1]

1- واسيني الأعرج، حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر 2015. ص 148.

إن تحويل طبيعة الصراع من الذات مع الآخر، إلى الذات مع نفسها، أو الذات مع عقيدتها، هو من باب مساعٍ حثيثة من الآخر المتسلط، في حجم ما يتوخاه اللاعبون السياسيون الكبار الذي يسعون إلى إعادة تشكيل العالم بما يوافق مصالحهم، وأمام حاجة القوة إلى ذلك، التي تمارسها ثقافة الفوضى الخلاقة من صقور العنف الداعين إلى الحرب، تأكيدًا منهم أن أي مكسب لن يتحقق إلا بخلق الفوضى عن طريق العنف في ثقافات الهويات الأخرى، بوصفها الفاعلية الأكثر نجاعة للنَّفْعِيَّة Utilitarianism، والغاية الأسمى لتحقيق المصلحة على حساب المبادئ المتوارثة من السرديات الكبرى، وقد وجد هؤلاء الصقور في عالم السياسة الطريق الأمثل الذي من شأنه أن يتفاعل مع صناعة الثقافة ـ التي تميز النفع من الضرر ـ في الدول ذات الوجه الشمولي على وجه التحديد، ولكي تظهر للآخر تفوقه الحضاري، ولتحقيق ذلك ادَّعوا نشر ظاهرة التجانس الثقافي رغبة في امتصاص خيرات الشعوب المستضعفة، وتطلعًا إلى الحصول على المكاسب من الخيرات المرتهنة بثقافة الكولونيالية الجديدة، وبهذا المفهوم يصبح العالم الجديد مقسما إلى قوي وضعيف بعد انتهاء الحرب الباردة، أي بعد انهيار صراع القطبين، ليجثم همّ القوى العظمى الوحيدة ممثلة في أمريكا على وعي المجتماعت المستضعفة، وتضغط عليها بدعوى نشر الديموقراطيات ـ تمويهًا ـ عن طريق الدبابات، مقابل الوفاء لغريزة السيطرة، وحب التملك، والتفرد بامتلاك الثروات المنتشرة في المواقع الحساسة من العالم، وتحديدا في منطقة الشرق الأوسط، وليس

هناك من سبيل إلى ذلك غير نشر العنف، وتشجيع التمرد، وتوسيع دائرة الصراع داخل الثقافة الواحدة، وفرض الإرادة القوية، وعلى الرغم من ذلك فإن "خطابات القوة من المجتمعات الغربية ـ بوصفها خطابات أنظمة مهيمنة ـ هي معرضة بالتأكيد للتهديد من جانب هذا التمكين الثقافي اللامركزي للهامش والمحلي.[1]

وإذا كان الغرب في بداية القرن العشرين قد تسبب في تقسيم العالم العربي بمعاهدة اتفاقية سايكس بيكو 1916 جغرافيا، فإن المساعي الحثيثة من النظام العالمي الجديد قائمة على تقسيم الثروات من الدول المعنية في هذه الاتفاقية المشئومة، وهو ما أوضحه محمد حسنين هيكل في مواقف عديدة من تصريحاته حين وصف ما تقوم به أمريكا ـ في تحالفها مع باقي الدول الغربية ـ يدخل ضمن سياق دمار منظم، وتخريب ممنهج، تجاوز حدود المعقول بإغراق المنطقة في صراع إسلامي/ إسلامي، وتجريد الهوية من مكاسبها، سعيا إلى تحطيمها بالدعم غير المشروط من القوة المسيطرة المتخفية وراء عولمة الثقافة، ودعم الحكومات الوطنية لإضعاف شعوبها "والتسبب في استنزاف الضحية التي هي في واقع الأمر أضعف بكثير من أن تقوم بإدارة مجتمع قابل للحياة، فضلا عن القيام بإصلاحات اجتماعية في الوقت الذي تواجه العدوان الذي تقوم به تلك

1- ينظر، ستيوارت هول، المحلي والعالمي، العولمة والاثنية، ضمن كتاب، الثقافة والعلمة والنظام العالمي، تحرير أنطوني كينج، ترجمة، شهرت العالم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 62

الدول العظمى. هذا الإنجاز يقف بالتوازي مع إنشاء جيش إرهابي يهدف إلى قمع الشعب عن طريق استخدام مفرط للعنف."[1]

إن نشر الفوضى الخلاقة عن طريق تصدير العنف ـ بكل ما يملكه من وسائل ـ هو ما يدعو إلى حشد الطاقات الوطنية للدفاع عن النفس، وإلى رد عظمة الفعل بالفعل المضاد؛ للخروج من المأزق الذي وضعت فيه الثقافة المحلية، في مواجهة القوة المهيمنة على إرادتها، قبل ثرواتها، عنوة، متحدية بذلك قوة الردع الوافدة فوق الدبابات؛ لنشر ثقافة التجانس، هي في الأصل مدعاة للتخريب، والاعتداء بالقوة المرهفة، والمصقولة بادعاءات واهية في سبيل ما يعطيها من مبررات لإحراز الثقة وراء أهداف ناعمة، غايتها [النَّفعية Utilitarianism]

وفي غمرة ذلك، فإن صناعة العنف، وتصديره، أو تمويله محليا، هو من قبيل طقوس الكولونيالية الجديدة، من خلال التخفي وراء الزيف، الذي تجسده صورة القناع، بوصفه عنصرا من مكونات العَماية، ووسيلة ضرورية لتأمين ما تحققه من مكاسب، وثروات غنية، وبأقل الأثمان، ومع مرور الأيام والشهور تَكشَّف خداع تسويق النظام العالمي الجديد من الوعي الثقافي، الذي لم يعد يتحمل زيف ما يصله من ثقافة معلَّبة على مقاس الحياة السائلة، ومغلفة بشبكة من المعلومات المعقدة، تحمل في تضاعيفها احتيالات واختلاقات قائمة على الخداع، ومن ثم أصبح بحكم المؤكد أن صناعة العنف ـ في الثقافات والهويات الوطنية ـ تستند إلى

1- ينظر، نعوم تشومسكي، ثقافة الإرهاب، 58.

مسوغات صلبة، تتطابق مع أفكار الصقور الجدد في سياسة أمريكا ـ على وجه التحديد ـ وبقناعات القوة المفرطة التي تتحكم في إدارة الأمور بسياسة **[الأمر والطاعة]**، والضغط على الخصوم ـ من دون إعطاء بدائل لطغيانها ـ وهو أسلوب نزق، خارج نطاق العرف السياسي الدبلوماسي، والأخلاقي، والثقافي. ومن ثم فإن غريزة الخضوع، والرغبة الحادة في الطاعة، وفي الامتثال لحكم يمارس من قبل إنسان قوي، هي على أقل تعديلٍ، ماثلة في السيكولوجية البشرية، مثول الرغبة في التسلط، ولعل في المثل القائل: "**بقدر ما هو ملائم للحكم، بقدر ما هو ملائم للطاعة**" ما يشير إلى حقيقة نفسانية، تقول: بأن هناك "**علاقة وثيقة تبادلية بين إرادة السيطرة ورغبة الخضوع**"[1]، وهو ما يتبدى في خضوع الأنظمة السياسية التابعة لسياسة الدعم من القوى العظمى في حدود ما يجمعهما من **أمر وطاعة**؛ بدافع المصلحة المتبادلة بين ما هو واهٍ وذليل، وما هو معظَّم ومتغطرس، وبين هذا وذاك أصبح الواقع في منظومة العالم الجديد يقول معنى مَعْمِيًّا، وبنية تفكيكية، باستمرار إلى أن أصبح ملغزا وغير قابل للفهم؛ بفعل وفرة أساليب العنف ودواعي الحرب، وشدة البطش، ورعونة التصرف.

3 - الواقع الافتراضي خارج ذاته

لقد أحدثت كثيرٌ من الثورات ـ قبيل انثناء نهاية القرن العشرين، وبداية الألفية الثالثة ـ تغييرات جذرية فى تقنية صناعة المعلومة المعرفية،

1- حنا أرندت، في العنف، ص35.

منها على سبيل المثال، لا الحصر، ثورة الاتصال [بما فيها ثورة الميديا Media] والثورة الرقمية، وثورة الجينات، وثورة الشيفرات الوراثية، واختراق الزمن، وابتلاع الضوء، وغزو الفضاء، إلى غير ذلك من الثورات التي تَغيَّب عنها أي مشروع عربي يسعى إلى الاندماج فى هذه الثورات، أو الإسهام فى بلورتها؛ الأمر الذي جعل الأمة العربية تعيش فى ركح زاوية حادة، فى انتظار زحزحتها إلى الهامش لتكون خارج الحدَث.

يعيش العالم الجديد مرحلة عصية تحت مسمى نهاية لـ "الحكايات الكبرى" Big Narratives أو Metanarrativesn؛ أي انتهاء المذاهب الكبرى التي فسرت الواقع تفسيرا شموليا universal، بحسب مفهوم Jean-François Lyotard. وقد تعددت صفات المجتمع الافتراضي Network Society في ظل ما بعد الحداثة التي وصفها هيرمان كاهن Herman Kahn بأنها جيل "مجتمع ما بعد ـ الاقتصاد"، في حين وصفها دانييل بل Daniel Bell بانها مرحلة " ما بعد ـ الصناعي" post-industrial، وهو نفس الوصف الذي أطلقه ألان تورين Alain Tourine على المجتمع ما بعد الصناعي بأنه مجتمع مُبرمَج، تهيمن عليه قوة تكنوقراطي Technocracy، في حين وصفها أميتاي اتزيوني Amitai Etzioni بمرحلة "ما بعد- الحديث" وأحيانا أخـرى باسم المجتمع الاستهلاكي The Consumer Society وهو العنوان الذي اختاره Baudrillard لكتابه.

لقد صار العالم الجديد يستمد ثقافته من العالم الافتراضي Virtual الذي ينشره نسق البراديغم System paradigm في منظور سياسة ما بعد

الحداثة، والحياة اليومية المستحدثة، ومن ثم فإن نسق البراديغم الجديد برسائله السياسية، والاقتصادية، والثقافية أصبح يؤثر علي قيم، وعادات، وأساليب الحياة لملايين البشر الذين ينتمون إلي ثقافات تنافسية متنوعة، بعد التدفق الحر للمعلومات Free Flow of Information، وبعد أن أصبحت هذه المعلومات ضمن هوية المشروع المستقبلي Project Identity الذي ينبغي الاستثمار فيه، كونه أصبح سلعة لقيمة مضافة Value Added ووسيلة عالية الجودة. وفي هذا الصدد يشير جيرمي ريفكين Jeremy Rifkin إلى أننا مقبلون على عصر جديد بفعل تطور تكنولوجيا المعلومات من خلال ما أسماه بـ "حراس البوابات gatekeepers" الذين يسيطرون على كل من النفاذ إلى الثقافة الشعبية، والشبكات الجغرافية، والإلكترونية، التي تصادر الثقافة، وتعيد تعبئتها وتسليعها على شكل تسلية، وتجربة شخصية مدفوعة الثمن"[1]

وإذا كان مركز العالم يتحول بخطة محكمة، وبرؤى استراتيجية، إلى هذه الثورات المعرفية، فإننا نأبى الخوض في تجربة المشاركة في صنع هذه الثورات، وكأننا لا نشعر بقيمة فعلها المنجز إلا باستهلاك نتائجها، وما تحتويه من مضامين، تصلنا بسهولة ويسر، ومن دون عناء يذكر. وقد ساعد على تأخرنا، في جميع المجالات، إهمالنا طاقاتنا، وعدم معرفة الترويج لها لقصور التفكير، والإصابة بمرض التعالم، واهتمام العقل العربي بالشيئية، وذهان السهولة، حينما يبادر إلى حل إشكال صعب

1- جيرمي ريفكين، عصر الفرص، ص 236.

فيخرِّبه لعدم معرفته بالطرق السليمة لحل هذه الإشكالية، أو هذيان الاستحالة ـ على حد رأي مالك بن نبي ـ عندما نرى " الأمور مستحيلة، ونقف أمامها عاجزين، وهي في الحقيقة غير ذلك لعدم تمكننا من أدائها، لفقدنا الوسائل التعبيرية والمنهجية، والكفاية القادرة على حلها، أضف إلى ذلك اعتماد التجارب الفارغة من أي محتوى فكري".

إن كفاية الوعي الثقافي في **أبسط أداء له** هو إعطاء الأولوية لتعزيز الإمكانات الوافية لملاحقة الركب مع القادرين على صناعة المعرفة والتكنولوجيا في شكل كتل Packet-Switching Networks، ولعلنا نعي أهمية ذلك حين نشعر بأن حضارتنا لم تقدم ما يلزم لأجيالنا من وعي ثقافي للعالم الافتراضي في مجرياته السليمة، التي من شأنها أن تسهم في صناعة الوعي الاجتماعي.

وبالنظر إلى أن الفارق الرقمي الذي خلق فجوة بين الثقافات المتحضرة في صورة الآخر، والثقافات المحلية في صورة الأنا، فقد تفاقم فارق الوعي المعرفي والثقافي، حتى بات يستعمل في المعارف بشكل يسهم في نموها من خلال تقنية المعلومات والوسائط الإعلامية التي أعادت النظر في النص، أيا كان نوعه، من ضمنه النص الأدبي الذي خلق معايير جديدة للعملية الإبداعية، وسبلا متنامية لظاهرة التلقي؛ إذ فتحت الثورة التكنولوجية آفاقا جديدة للمشهد الفني بوجه عام.

وليست الرواية بمعزل عن هذا التأثير بتكنولوجيا المعلومات بعد أن حازت هذه الثورة المعرفية مكانة مرووقة في التفكير التقني، وبعد أن

أصبحت توظف التقنيات اليومية المحسوسة، وبخاصة تلك التقنيات التي باتت شائعة في العقد الثاني من الألفية الثالثة، ويمكن النظر من خلال تلك الروايات إلى التقنية بوصفها أدوات ووسائل مادية... على نحو استكشافي أكثر عمقا مما تفعل سابقتها، وتسائل هذه الروايات موضوعات مثل: ما الذي يعنيه أن نفكر تقنيا؟ وما النتائج المترتبة على هذا النمط من التفكير؟[1] الذي أدخل آليات تكنولوجيا المعلومات في النص المربوط بالصورة والصوت، والشكل، في علاقة من الترابطات، وهو ما يطلق عليه بالنص المُرَفَّل ضمن الكيفيات التي يتكون بها النص الروائي، بحسب تعبير حسام الخطيب الذي ربط هذا النص بدمج الرسوم، والأصوات والفيديو، أو أي تشكيل آخر، في منظومة ترابطية بشكل رئيس لخزن المعلومات واستدعائها. وفكرة النص المُرَفَّل، وخاصة في تشكيلة تفاعلية تكون فيها الاختيارات بيد مستعمل الحاسوب، تتركز هيكليا حول السعي لتقديم وسط للعمل والتعلم موازٍ للتفكير الإنساني، أي وسط يسمح للمستعمل القيام بتداعيات بين الموضوعات بدلا من التنقل المفروض تتابعيًا من موضوع لآخر. وفي النص المُرَفَّل تربط الموضوعات بشكل يسمح للمستعمل أن يقفز عند عملية البحث عن المعلومة من موضوع إلى آخر متصل به.[2]

1- روبرت إيلستون، الرواية المعاصرة، ص 198.

2- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرَّع، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط2، 2011، ص 119.

لقد تحول الخطاب الاجتماعي فى سياقه التداولي من اليقين الذي كان مدار المصداق فى التواصل إلى تلفيق الحديث/ الخطاب وتمويهه، والميل إلى كل ما هو افتراضي، تأثرا بالمجال السايبر Cyberspace الداعي إلى غايات متنوعة لامتناهية؛ لتصبح الحقيقة مدار تفكير اللحظة، ونتاج قاعدة الرؤية العفوية، والارتجال بلا روية، فى غياب ما ينبغي أن يطبعه الواقع من تعابير ذات صياغة دلالية واضحة، لعل سبب ذلك يعود إلى أن العالم الجديد مبني على النزعة الفردانية.

وباقتحام النسق الثقافي الرقمي بوظيفة المجال السايبري Cyberspace، يحاول البراديغم Paradigme الجديد أن يزيح ـ نسبيا ـ عن مدلول الهوية، بمكوناتها، الدور التقليدي الذي كان يتحكم فى توجيه الناس، وفى المقابل أصبح يمنح الفرد نسقا خاصا يقوم على حرية الذات فى التعامل مع النزعة الفردانية Individuality التي يتماثل تعاملها مع محركات تصفح الروابط الإلكترونية.

وقد أثبتت التجارب الثقافية أن المرء الذي لا يدرك مهارات الفارق الرقمي لا يمكنه أن يسهم في مواكبة التطور المعرفي، أو الحفاظ على هويته، أضف إلى ذلك أن تشخيص هذه التكنولوجيا لدى الفرد يكمن في توسع بُعد النظر، ومحو المجهول، وتثبيت المعلوم، وتقريب المقصود، بسرعة يصعب فيها على غير المستثمر للتكنولوجيا الرقمية، أو المتمكن من الكفاية الثقافية لها، إدراك الأشياء، في حين يسهل على المدرك لها كشف الحقائق والتعبير عنها بيسر؛ وهو ما أسهم في نمو معارفه وأفكاره

في الحياة العملية والعلمية. كما أن الكفاية الرقمية تعدُّ حصانة لحسن الطوّية، وضمانا من أي ضرر يهدد المجتمع، ويخل بالأمن الفكري ـ على وجه التحديد ـ بوصفه لبّ الجوانب الأمنية الأخرى، وخالصها، وخيارها في شتى المجالات سواء منها الثقافية، أو الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، إلى غير ذلك من دعائم المؤسسات الاجتماعية وسندها القوي. وإذا كان للاستثمار في التكنولوجيا الرقمية القدرة على دفع الإنتاجية بقوة، فإن الاقتصادات المتقدمة التي هي في طليعة الثورة التكنولوجية قد تحتل مكانة متقدمة عن الآخرين وتحتفظ بتفوقها[1]، وفي هذه الحال نعتقد جازمين أن اللحاق بالركب مشروط بتعزيز الهوية الوطنية أنَّى كانت.

يبدو أن الواجس خيفةً من التقلبات السريعة، أحدث شرخا فى مكونات الذات، وبنية النص/ العالم، إلى الحد الذي غير من المدركات الملازمة للمستجدات التي تقتحم كياننا، وسط محيط يتحول بسرعة فائقة، ويعطي ظهره للمبادئ اليقينية؛ الأمر الذي أسهم فى فقدان توازن هويتنا بعد أن أطلَّت علينا الألفية الثالثة باقتحام وعينا، ومحاولة إعادة تكوينه، بطريقة راديكالية Radical، تسعى إلى الوصول بكل ما تملك من وسائل اقتلاع جذري، وبسرعة، من منظور المصلحة والعقلية النفعية، وذلك بعد تدفق المعلومة الوافرة والمتراكمة، والمجلوبة، مما يطلق عليه بالمجال السايبري Cyberspace الذي بات يسهم فى توليد جيل جديد،

1- بيبا نوريس، الفارق الرقمي، ترجمة هشام عبد الله، الأهلية للنشر والتوزيع، 2006، ص 18.

تحكمه شبكات افتراضية عبر وسائل تكنولوجيا المعلوماتية، ويشكل جسرا لعبور أفكار تتجاوز مركز المكان المحدود، ويحول التصورات الثابتة إلى تصورات متداولة. وقد باتت تأثيراته أعمق على البنية الأنطولوجية بتوسع المفاهيم والكيانات، فضلا عن استثماره فى تنظيم شبكة بيانات المعنى The Semantic Web، والربط بين العلاقات ذات المعنى بإشراك المتصفح، رغبة فى إنتاج المعنى الدلالي المراد له.

وقد أحدث هذا المجال ثورة فى فضاء المعلومات، ورجَّة عنيفة ـ تجاوزت هزة ثورة كوبرنيك Copernic ـ وصار العالم يسير" سيرا أعمى ما فتئت عجلته تزداد سرعة، ويحرك الكوكبة الفضائية [الأرض] أربعة محركات مرتبطة بعضها ببعض، وهي **العلم**، **والتقنية**، **والصناعة**، **والاقتصاد الرأسمالي**... وإن هذا المحرك الرباعي هو الذي يحرك كوكبنا الذي فقد توازنه... [وبالإضافة إلى ذلك] يمكننا أن نتصور [أن هناك] تطورا متصلا بالذكاء الاصطناعي، وبالتنظيم الآلي، يتيح للآلات تنظيم نفسها ذاتيا؛ أي الإصلاح الذاتي، وأخيرا التكاثر الذاتي الذي تنبأ به تورنك Turing "[1]، وأصبحنا نعيشه اليوم مع عالم البوابات الإلكترونية، ومحركات البحث، والتحكم فى المواقع من خلال الشبكة العالمية (The World Wide Web). وغيرها من محركات المجتمع الشبكي Social networks، وفى هذه الحال لا يمكن فصل النص/ الواقع عن

1- إدغار موران، النهج ـ إنسانية البشرية/ هوية البشرية، ترجمة، هناء صبحي، هيئة أبو ظبي الثقافية والتراث، كلمة، ط1، 2009، ص 285.

الكون، أو المتلقي عن الفضاء فى اتساع مداه الواقعي والافتراضي، وبهذا المنظور تكون معايير المعرفة والإبداع فى الساحة الثقافية قد تحولت إلى جذمور Rizoma من دون كابح، ومن دون توجيه سليم.

ولعلنا ندرك أن موجة " المجتمع الشبكي Social networks " بدأت تخلق أساليب جديدة لأنماط حياة جديدة، بعد أفول **"النموذج"** فى الهويات التقليدية، وصعود هويات جديدة أطلِق عليها [البراديغم Paradigme] بوصفه نسقا ثقافيا يمليه استيعاب تجارب أنماط الحياة اليومية، وإعادة هيكلة هذه الحياة بحسب مستجدات العصر، يوحدها اهتمام مشترك فى رؤية مركزية هي السوق بنظامه الاستهلاكي، المربوط بتشتت الأذواق، عن كل شيء، عند الحاجة إلى أي شيء، وليس هناك أدل على ذلك من مجمعات الأسواق الاستهلاكية المنتشرة كالجذمور فى مدننا، "وفرط السوق هو بمثابة نواة لا تبتلعها المدينة الحديثة، بل هو الذي يقيم مدارًا يتحرك حول المجتمع السكاني، ويلعب دور مزدَرَع Implant لتجمعات جديدة، كما تفعل أحيانا الجامعة، أو المصنع... مصنع التركيب الآلي ذي التحكم الإلكتروني؛ أي المطابق لوظيفة أو لسلكة عمل غير مرتبطين بمحيطهما بالمطلق مع هذا المصنع، كما هو الحال مع فرط السوق"[(1)] كأسلوب حياة جديدة، ينبغي الاحتذاء بمقتنياته، ذات المواصفات الإشهارية، ومتابعة مستجدات الصَّرْعات العالمية، فى آخر

1- جان بودريار، المصطنع والاصطناع، ترجمة، جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2008، ص 144.

ما أنتجته الشركات المتعددة الجنسيات، ومجاراة لهذا النسق صار الجيل الجديد يتولى ابتكار معانيه عبر اكتشاف الرموز الجديدة.

إن الفجوة الثقافية لجيل (البوابات www، أو كما يطلق عليه جيل دوت كوم dot.com) تصاحبها فجوة معظم مؤسسات المجتمع المدني ـ فى بلادنا العربية على وجه التحديد ـ وعلى رأسها الأسرة، بعد أن تمت مصادرتها هي الأخرى؛ لتندمج فى [**الخارج**] من مقصد السوق بجميع أطياف مكوناته، على حساب [**الداخل**] الذي كانت تراعي فيه هويتها. وبصورة أدق تحولت الأسرة فى علاقاتها من سند [**الاعتبار**] فى تعزيز تجربة العبرة والموعظة، إلى فصل العلاقات بعضها عن بعض من سند [**الافتراض**]، وهو ما أثر سلبا على نمط الخطاب الاجتماعي، فضلا عن السلوك الثقافي فى خلق ذوق جديد، وأسلوب حياة جديدة.

4 - قلق الهويات الآسنة

اعتلال الهوية/ استلاب الذات

يعد الحديث عن موضوع الهوية ـ في منظومة العالم الجديد ـ حديثا ملتبسا إلى حد ما، ومفهوما مفتوحا، بالنظر إلى ما تحمله دلالة هذا المصطلح من تشعب فى الطرح، وتنوع فى الانتماء، سواء من الناحية الدينية، أو القومية، أو العرقية، أو الإثنية، أو حتى فى بعض الخصوصيات اللغوية والمعرفية، أو فى أنماط الحياة، إلى غير ذلك من الظواهر التي تربط الإنسان بالانتماء المزدوج فى هويته المركبة، بما فى

ذلك عدم الانسجام داخل كل فرد فى خياراته المتعددة ـ أحيانا ـ وفى خصوصية انتماءاته المضطربة، والمثقلة بالهواجس والريبة فى أحايين كثيرة.

وعطفًا على الجهود المبذولة لترسيخ مفهوم الهوية من المفكرين والفلاسفة، كل بحسب رغبته فى الدفاع عن انتمائه، أو طريقة تناوله لهذا الموضوع العسير منذ مقولة سقراط الفلسفية الشهيرة [**اعرف نفسك بنفسك**]، ومنذ طرح سؤال الفكر اليوناني عن ماهية الوجود، وتحديد الحق على أنه [**ما يكون هو ذاته بما هو ذاته**]، ومرورا بالصورة الروحية التي يقبض عليها الإنسان لمعرفة ذات الجلال فى ذاته، من خلال القول المنسوب إلى الحديث: "**من عرف نفسه عرف ربه**"، وصولا إلى البحث عن هوية الذات فى الفلسفة الحديثة التي نجمل رؤيتها فى مقولة هيدغر Heidegger:" **كيف يجب أن نكون نحن أنفسنا، والحال أننا لسنا نحن أنفسنا؟ وكيف يمكن لنا أن نكون أنفسنا، دون أن نعرف من نكون، حتى نكون على يقين من أننا نحن الذين نكون**" [1].

وتجاوزا لتلك الانزياحات العديدة التي مر بها مصطلح الهوية انطلاقا من "[**هو**] نحوي إلى [**هو**] منطقي، إلى [**هو هو**] أنطولوجي، ومن ثم إلى [**هوية**] أنطولوجية فى الفلسفة العربية الكلاسيكية، إلى [**هوية**] أنثروبولوجية وثقافية فى نظام الخطاب السوسيولوجي ـ التاريخي ـ

1- هيدغر، الأعمال الكاملة، ج 65، ص 49، عن فتحي المسكيني، الهوية والزمان (تأويلات فى فينومينولوجية لمسألة " النحن"، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2001، ص 5.

اللاهوتي المعاصر"[1]. وثبًا على كل ذلك، فإن رهاننا في هذا المقام ينبني على تناول موضوع قلق الهوية من منظور إمكان معرفة الذات، بوصفها مصدرًا للتواصل مع الوجود في جميع أشكاله الجديدة.

وإذا كانت الهوية بهذا المنظور الذي رسمه الإرث الفكري عبر التاريخ، فكيف استطاع المنظور الحديث، في ظل منظومة العالم الجديد، نقل هذا المصطلح من معناه الأنطولوجي Ontology إلى معناه الأنثروبولوجي الثقافي Cultural anthropology، والدراسات الثقافية Cultural Studies على وجه التحديد؟ وكيف يمكن للبحث أن ينمي هذا المصطلح، وفق ما تستجيب له **هيمينوطيقا الهو** Hemeneutics of Self، بكل ما يحمله المعنى من فضاء تأويلي يتناسب مع راهنية المسار الفكري، والهم الذاتي، والمعطى الايديولوجي؟ وإلى أي مدى استطاع مصطلح الهوية أن يحرك الفضاء الإنساني من هواجسه بوصفها منبعًا للرؤيا، وخوضا في التجربة؟ وقبل ذلك ما الذي يعني النظام العالمي الجديد من الهوية بعد تداخلها مع مجموعة من الخطابات والمفاهيم الحديثة، والتواء بعضها في بعض؟ وكيف يمكن أن نفيد من مفهوم الهوية في صيغتها القديمة" **الديكارتية**"، أو من هوية السؤال الفلسفي: **من نحن**؟

لعل في كل هذا، وغيره من الأسئلة، ارتأينا أن نستقصي مسار الهوية من منظور "**كونية الاتصال**" في ظل المجتمع المعلوماتي و"**التكنولوجيا الرقمية**"، وعلاقتها بالذات، وبالآخر، وكيف تعيد تأسيس نشاطها في

1- فتحي المسكيني، الهوية والزمان، تأويلات فينومينولوجية المسألة " النحن"، ص 9.

النص، وقبل ذلك كيف تصبح اللغة علامة دالة عليها، وفق فاعلية الرؤيا وفاعلية الإنجاز. وبتعبير أدق، كيف تنخرط الهوية فى الواقع المعمول، بإشكالاته العصية؛ حتى يتحقق فعل الذات فى صلتها بالوجود المتعدد الأنساق، ويتحقق فعل المطابقة، بوصفه معيارًا لكل أنماط الحياة اليومية فى منثنيات متعددة، تحدد علاقة الذات بالتأمل، بصرًا وبصيرة. وفى هذه الحال سوف نميل عن جادة من ينظر إلى الهوية تاريخيا، أو فلسفيا، أو اجتماعيا، أو أنثروبولوجيا ثقافيا، وأبعد ما نكون مع من يفسر الأسباب والدوافع المحاطة بمعاني الهوية فى جميع أشكالها المعرفية، خارج نطاق الذات فى علاقتها بالكون وبالآخر، وتواصلها مع المحيط. كما نحاول أن نبحث فى مساعي الهوية عن المساهمة فى إعادة بناء مسار الذهن الذي باتت ترسم ملامحه مستجدات العصر ومستلزمات "إعادة بناء الافتراضات الأولية الكليّة للمعايير والقيم"[1]، هذه الافتراضات التي تقودنا إلى البحث عن الذات فى منظورها الفينومينولوجي Phenomenology.

وفى خطاب أكثر حداثة، وأكثر تجاوبا مع العصر أصبحت لدينا هويات متعددة تتداخل مع مجموعة من الحساسيات والمفاهيم والأذواق، وأكثر من ذلك " أصبح لدينا خطاب نفسي للذات، خطاب يبدو شديد الشبه ـ بالمرجعية السابقة ـ حيث فكرة الاستمرارية، والاستقلال الذاتي، والجدل الداخلي العميق النامي والمتفتح للشخصية. نحن لم نكن أبدا هناك، لكننا دوما فى طريقنا إليها(إلى هويتنا)، ومن المفترض أننا عندما

1- Heidegger ; Essais et conférence ; que veut dire « pensés » paris 1985 ; p.177

نصل هناك، سوف نعرف، أخيرًا ـ وبمنتهى الدقة ـ ماهي هويتنا؟ من نحن، تحديدا"[1] في ظل أنساق العالم الجديد.

وإذا كانت الفلسفة لا تنتج حقيقة، أو تبحث عنها، فإن نظيرتها "**الهوية**" هي ملتقى وسيط كل المعارف، تزيد من تأكيد حقيقة القيمة فى الذات، غير أن بناء كل قيمة ثقافية مرهون بالتحول وفق ترتيبات خاضعة بالضرورة لنتاج الثقافة الجديدة، أو داخل صناعة الثقافة العالمية فى تأثيرها الفعال على الثقافة المحلية، بما فى ذلك ثقافة الأطراف؛ الأمر الذي يجبر الثقافة المحلية على الانعطاف عن كل ما هو جوهري فيها من ثوابت على النحو الذي قنن له أفلاطون ـ مثلا ـ حين أنكر تغير الأشكال الجوهرية، فى مقابل التصور الوجودي الخاص للهوية التي تحمل سمات التغير بشكل مذهل وبلا كابح، فى المدة الأخيرة، بعد أن أصبح "**المشهد المدهش**" يصنع بناء عالم جديد ـ بل هويات ـ قوامه "أن الفورية المباشرة للأحداث، والطابع الحسي للمشاهد...هي المادة الخام التي يتشكل منها الوعي"[2]. وفى هذه الحال، فإننا معنيون فى هذا البحث بالكشف عن مدى تغير العالم بالنظر إلى المؤثرات المتنوعة التي غالبا ما تميل إلى تجريد المجتمعات من القيم، وتقوض أنظمتها الثقافية، كما أننا معنيون

1- ستيوارت هول، هوية قديمة جديدة، إثنيات قديمة جديدة، ضمن كتاب، الثقافة والعولمة والنظامه العالمي، تحرير، أنطوني كينج، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2001، ص 72.

2- ديفيد هارفى، حالة ما بعد الحداثة ـ بحث فى أصول التغيير الثقافى ـ ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005، ص 78.

بالكشف عن مدى انحسار مساحة الوعي لدينا فى تعاملنا مع الهوية من منظورها المعرفي الذي يدل على معنى الذات Sujet المتواصلة.

وبما أن طبيعة الذات متعددة المشارب، ومتنوعة المآرب فإن ميولها ـ غالبا ما ـ تمنحنا الإحساس باكتناه ما بداخلها من عمق فى التصورات، بوصفها مصدرًا ـ مرجعيا ـ للتأمل، وما ينتابها من شعور يغذي الوجود النفسي بما ليس على قيد ولا وثاق، أو فى توقها إلى الوجود الأسمى، أو تواريها فى أحلامها المجهضة، أو من خلال ظروف قد لا تكون نابعة من اختيارها، سواء تعلق الأمر بالذات الفردية [المستلبة]، أم بالذات الجماعية [المتشظية]، حتى إنه " لم يعد ممكنا أخذ استلاب الفرد بالمعنى...الكلاسيكي؛ إذ إنه لتكون الذات مستلبة، يجب أن تكون أولا متماسكة متجانسة، وليس مجرد أجزاء أو شظايا، كما هي فعلا. وقدرة الفرد واقعيا على متابعة أموره فى الزمن، أو تفكيره بمستقبل له، أفضل بكثير من حاضره ومن ماضيه، إنما هي ممكنة فقط بفضل شعوره بمركزية ذاته أو هويته"[1] الفردية فى نزوعها إلى التحرر مما تراه قيدا، فى ظل وجود تحكمه الهشاشة فى كل شيء، وأصبح يفقد مكوناته المكتسبة، ويحاول أن يستبدل قيم الحاويات conteneurs وثقافة "**رمي كل شيء**" بحسب تعبير Alvin Tofler بالثقافة التليدة، والقيم النبيلة، رغبة فى الوصول السريع، وبتوصيل خدمات المظاهر، بوصفها قيمة مضافة إلى التحسينات على حساب خدمات المعارف والأفكار، كما لو أن تسويق

1- دفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 77، 78.

الثقافة المعلَّبة التي تنظم وعينا بكل ما هو محسوس، أصبحت تؤسس لعوالم جديدة، تحول كل ما هو هش، وشكلي ـ وبما تحمله من دلالات السطوح ـ إلى هوية ثقافية جديدة متعددة، وغير متجانسة فى جميع هويات البشرية، بما فيها الهويات التي تدعي أنها عظيمة فى كثير من السرديات الغربية التي وصفها ستيوارت هول Stuart Hall بأنها لم تكن ثابتة وراسخة، "وإذا كان لتلك الهويات العظمى علاقة بهويتنا الثقافية والفردية، فإنها لم تعد تمتلك الفاعلية الاتصالية والبنائية، أو قوة الرسوخ التي كانت لها من قبل، بحيث تسمح لنا بمعرفة من نحن بوضوح، بمجرد أن نضيف مجموع أوضاعنا إلى العلاقة بهذه الهويات. إنها لم تمنحنا شفرة الهوية كما فعلت فى الماضي"[1]. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى الهوية الغربية، فما عسانا نقول عن هويتنا العربية الإسلامية التي بدأت تخسر استمرار تواصلها التراتبي من يقين الإرث المرجعي، ودخلت فى رهان مع اللامتناهي، الذي يحاول أن يخلق بديلا لكل ما هو ثابت وقار، والدخول فى غمار المجهول بكل ما يحمله من صفات الغربة والغرابة، وحالة التفكك النيتشوي Nietzsche and Deconstruction.

وإذا كان العالم الجديد قد جلب لنا ما لم يكن يتصوره العقل ـ قبل عقد من الزمن على أقل تقدير ـ من أحدث سبل الاتصال والتواصل، ووفر متطلبات الرفاهية؛ لتأمين سعادتنا بفعل انتعاشها باستمرار، فإنه بالمقابل

1- ستيوارت هول، هوية قديمة جديدة، إثنيات قديمة جديدة، ضمن كتاب، الثقافة والعولمة والنظامه العالمي، تحرير، أنطوني كينج، ص 76.

أصبح مبعثَ قلق من هوس الاقتناء برغبة متلهِّفة، ومن دون رقابة، بما فيها الرقابة الذاتية، بعد أن صارت ثقافته تتحكم فى حياتنا، وتجبرنا على فقد المعنى، والشعور بالقلق، والرعب، نظير اسفزازات العنف والعنف المضاد، بما في ذلك ثقافة عنف السوق الاستهلاكي بإراءاته المدهشة.

ولعل المتأمل فى حياتنا الاجتماعية المضطربة، يدرك أن ثقافة الاستهلاك فى مجتمعاتنا العربية على وجه الخصوص، والمجتمعات كافة، باتت تهدد هوية الشعوب، وتبدد حدود العلاقات الإنسانية، وتخلخل المقومات الاجتماعية، وهو ما قد يؤكد ـ بنظرة استشرافية ـ تمخضها لتلد كائنا بشريا غريبا فى أطواره، عجيبا فى أمزجته، قلقا فى تصرفاته، خاصة عندما يصبح السعي إلى **"الوصول"** هدفًا، ونمطَ حياة، مع جيل الشاشات المرئية، والصورة الإشهارية، وهو ما أطلق عليه دفيد هارفي David Harvey بالتراكم المرن، الذي أصبح فيه المجتمع يوصف بـ[**رمي كل شيء**]، ولعل " ذلك يعني أكثر من مجرد رمي سلع مستهلكة (وما يتبعها من تراكم فضلات)، بل هي أيضا القدرة على رمي القيم، وأنماط العيش، والعلاقات المستقرة بعيدًا، ورمي الألفة مع الأشياء، والأبنية، والأمكنة، والناس، والطرائق الموروثة فى السلوك والكينونة.... ومن مثل هذه الآليات (التي بدت شديدة الفاعلية لجهة تسريع عائد السلع فى الاستهلاك) بدا الأفراد ملزمين بالتأقلم مع ما هو جاهز للاستعمال، جديد باستمرار، وآيل فى كل لحظة إلى الزوال".[1]

1- ديفيد هارفى، حالة ما بعد الحداثة ـ بحث فى أصول التغيير الثقافى، ص 333.

وإذا كان التسوق فى مجال الاستهلاك المادي مقبولا؛ لظروف حتمية، فإن ما هو غير مقبول، أن تكون ثقافة الشعوب بجميع مكوناتها سلعة مدفوعة الثمن نتسلى بها، بغرض تأمين الوصول السريع الذي من شأنه أن يغذي نشوة النصر بالتملك، والسعادة بالتميز ليس إلا(!..).

تصدعات الهوية /إنتاج السطح

إذا كانت الهوية التقليدية ترى أن البراديغم [هوية الجيل الجديد، ونحن فى هذا المقام لا نقصد الجيل التوليدي Generative generation الذي يسعى إلى الخلق الإبداعي، وفق ما تمليه عليه القواعد اللغوية السليمة، وإنما نقصد به ما يطلق عليه فى قاموس الشباب بجيل Y (*)] فى أنساقه الثقافية الجديدة، ثمرة معايير أفكار ما بعد الحداثة، الآخذة بالصعود فى كل مرافق حياتنا اليومية، وأنها تشوه الذوق الرفيع، وتعمل على عدم الوثوق بالمبادئ، فإن هذه الأخيرة ترى فى الأولى أنها متمسكة بالضمير الجمعي الواهي، الذي لم يعد له مفعول فى الحياة الجديدة، وأنها لم تعد تقوم بدور الإنتاج الوظيفي فى علاقة الإنسان بالمحيط، وأن كل ما فى وسعها القيام به لا يتجاوز الالتزام بمعايير المثالية الضابطة؛ لذلك ينبغي ـ فى نظر أنصار البراديغم ـ إعادة بناء تكوين الركيزة الذهنية التي تستند إلى الافتراضات

(*) يستخدم اسم "الجيل واي Generation Y" للدلالة على الجيل اليافع الذي وجد فى بداية الألفية الثالثة ـ مع تضارب فى تاريخ النشأة ـ وهناك من أطلق عليه جيل Millennials بدلا من "جيل واي"، وهو الجيل المنشغل بكل ما يمت بصلة إلى الشكل الثقافي التجاري الإشهاري، وعلو شأنه فى سلوكيات الحياة الاستهلاكية.

بوساطة اللسان فى حقيقته الاجتماعية بـ: [لغة تداولية] تنبثق من الواقع، ومن جميع الفضاءات العمومية التي تسعُ مدار المطالب بأفق مفتوح، وتُفرد بمضامين حياتية وفق توجيهات علم اللسانيات الاجتماعية Sociolinguistics، بوصفه علمًا يعنى بتأثير المجتمع على اللغة، بخلاف اجتماعيات اللغة The sociology of language التي تعنى بتأثير اللغة على المجتمع.

وإذا كانت اللغة ـ بغاياتها، ومضامينها ـ ظاهرة إنسانية تواصلية، وعنصرا مهمًّا من ماهية الإنسان، وموسومة بهوية ذويها، فإننا نعتقد أن كل ما عدا ذلك يعد انسلاخا من مرتكزات الهوية، وتحولا عن منزلتها، ومن سياقها الحضاري. إذا كانت اللغة بهذا المنظور لدى المتمسكين بالأصالة، فإنها فى سلوكيات أنساق الثقافة الجديدة على غير سمْت، ويعتقد أنصارها أنه ما دام كل نسق دال مرهون باللغة، فإن تحولها مرتبط بمستعمليها، كون اللغة تعبيرا عن كل ما يصدر منا، وهو ما تتناوله الدراسات السيميائية بالتفصيل، انطلاقا من أن كل شيء دال بحاجة إلى لغة تعبر عنه، وهنا يشير رولان بارت Roland Barthes إلى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق، صور، أو أشياء خارج اللغة، بحيث إن إدراك ما تدل عليه مادة ما، يعني اللجوء قدريا، إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة".[1]

إن فقدان الهوية اليقينية، أو التقليدية، فى ظل أنساق البراديغم، والبعد الثقافي الجديد، جعل الوعي التواصلي ـ الذي من شأنه أن يحقق

1- **Barthes (R), Eléments de sémiologies, éd. Du seuil, 1964, p.80.**

الإجماع، والتفاهم، والحوار ـ ينحسر فى كل ما هو سريالي صوري، ينقصه النظام والمنطق، ومكبل بمصادرة الموقف، وضعف الصريمة، كما أخضع هذا النسقُ الجديد الوعيَ إلى المسلمات الواردة من تعدد الروافد، إما فى شكل الحاويات conteneurs، أو فى شكل ثقافة العولمة المعلبة فى المسميات الفكرية، والسلوكيات المحتذى بها؛ الأمر الذي أفقد المعنى الذاتي هويته، وتكاسل القصد، وتخاذل المراد، وخنع العزم، وخضع، وتلاشت فيه صور الدفاع عن التفكير العقلاني، وتضعضعت الرؤية فى منحاها الأصيل، ومرجعيتها الإبداعية بلغتها الموروثة. وإذا كان هناك من إرباك ـ بهذا المستوى ـ فى توظيف اللغة بوصفها ظاهرة تواصلية ـ بالمواضعة ـ بقوالب تقعيدية تتفرد بها وتميزها، فإن ذلك يرجع إلى عدم استقرار الذات فى كيفية التعامل مع وسائل التواضع اللغوي السليم The standard language، ومع منهاج التعليم الناجع، والفعال، وهو ما تحاول خلخلته أفكار ما بعد الحداثة التي تركز على أن يكون المجتمع متفاعلا مع ما يولِّد من سياقات لغوية تحاكي الجيل الجديد الذي يتعامل مع لغته بناء على التصورات التي يكونها المحيط وثقافة السائد، وهذا يعني "أن الإربـاك وإيجاد عدم سكون وتنظيم الذات هي خصائص طرق التدريس ما بعد الحداثية؛ إذ وجود قدر كاف من الاختلال وعدم السكون يقود إلى تغيير نظام القناعات والمسلمات".(1)

1- **Haushildt, P & Wesson, L. (1999). When postmodernism thinking becomes pedagogical practice. In Teaching Education. 10,2,123-129.**

ولا شك فى أن لتوجهات الثقافة المجلوبة دافعا بالغ الأثر على ما أصاب الحياة الاجتماعية منذ العقد الأخير من القرن الماضي من تحول، وانفلات فى مسار التفكير، والإبداع، ولغة التواصل؛ الأمر الذي سبب ميلا عن الغايات فى مضامين الهوية من حيث المبادئ، والانحراف إلى كل السبل، والفساد فى القيم، والضلال فى التصور، والعي فى التعبير، بما لا يفيد المعنى فى الوجه المراد؛ مما سبب سماجة فى الذائقة السليمة، وميلا إلى الشك فيما أطلق عليه فرانسوا ليوتار François Lyotard بالسرديات العليا، أو ما وراء السرديات الموروثة. Big Narratives أو meta-narrative. وينطبق هذا الانفلات والتحرر من ضوابط اللغة حتى على المبدعين ومستعملي اللغة الراقية، لغة الخطاب الرسمي، على حد تعبير جان جاك لوسركل Jean-Jacques Lecercle فى كتابه: **عنف اللغة** The Violence Of Language الذي يرى فيه أن اللغة " من حيث هي نظام من القواعد، هي شيء لامادي. إن الجانب المادي الوحيد فيها شيء عرضي وطارئ، وهو يتخذ شكل كتب النحو القديمة التي يعلوها الغبار. وبهذا المعنى، لا تعود اللغة شيئا يخرج من جسدي، أو يدخل فيه، بل تصبح ذلك الكيان الذي يكون علي أن أدخله... [و] إن الإبداع فى الخطاب يتجاوز بكثير مسألة التطبيق الفردي للقواعد العامة، أي تجسيد نظام اللغة عبر الكللام الفردي"[1]

1- جان جاك لوسركل، " عنف اللغة "، ترجمة، محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2005، ص 209-210.

وفى هذه الحال، استطاعت ما بعد الحداثة أن تفصل بين ثقافتين، الأولى رفيعة [أصيلة]، والأخرى وضيعة [فرعية]، وانتشار هذه الأخيرة، وصعودها، على حساب الأولى، وخفوتها، يعد من باب المد الانحرافي، والتدهور الثقافي الذي بدأ يتغلغل فى الوعي الاجتماعي، وبمقومات تعكس حالة التقهقر، بمنظور التفكيك النيتشوي Nietzsche and Deconstruction فى هوية البراديغم الجديدة، وفى ظل التطورات المتنامية، والتغيرات الجذرية؛ مما أدى إلى استحالة المتابعة بانتظام، واستيعاب ما يعرض على الإنسان من نتاجات وأفكار، وتحديدها بشكل دقيق، من دون التمكن من مفاصلها بشكل محكم، وفق المعنى الدلالي المتواضع عليه من جراء ما يدور فى التواصل الاجتماعي الذي بدأت تعتريه ملامح التفكك، بدءًا من عجمة اللسان، وظهور حالات جديدة من التعابير غير الدالة، التي لم تعد وسيطا يوحد رؤية المسار المألوف لعملية التواصل "بالمعنى المشترك والقدر المشترك"، بحسب المعنى الاصطلاحي لأصول الفقه، وهو ما تفتقر إليه أنساق البراديغم، بالنظر إلى استبدال الهوية اللغوية المضادة المنفلتة، بالهوية اللغوية المعيارية، وبقواعد يُعمَل بموجبها Interactive Grammar، أو استبدال ـ ما يطلق عليه ـ الدوالّ الدونَ/ لغوية "extra-linguistic signifiers (تلك الدوالّ التي تبتعث دلالاتِها خارجَ اللغة) بما أُطلق عليه بـ"الدوالّ الضمنَ-لغوية" intra-linguistic signifiers (تلك الدوالّ التي تسترسل دلالاتها داخلَ اللغة)[1]

1- ينظر، غياث المرزوق، الدال، موقع معابر، الرابط، http‹//maaber.50megs.com/

ولعل أهم الأسئلة التي ينبغي طرحها ـ فى هذا السياق ـ تكمن فى مدى إمكانية تجاوب المجتمع المحافظ مع ما يتراطن به معظم الجيل الجديد برطانة اللغة المركبة من خليط من الكلمات الأعجمية والعامية، أو ما يرِدها من الدخيل بكل مواصفات الهجنة، ودلالات السوْءة؟ وكيف يمكن التواصل على أساس الفهم المشترك بين الناس؟، أو بصورة أدق، إلى أي مدى تستطيع اللكنة ـ التي أصبحت أمرًا مقضيا، ومحاصرين بها من كل صوب، إعلاميا، وإشهاريا، وثقافيا ـ أن تحدد هوية الوعي الذاتي، ضمن سيرورة الوعي الاجتماعي، المكروب؛ مما آل إليه الوضع من تفسخ وانحلال؟

وعلى الرغم من محاولة تنميط الحياة، وتحرك مسار الهوية نحو اتجاهات متعددة الأقطاب والمشارب، وعلى الرغم من بروز سلوكيات جيدة أصبح بموجبها المرء يعيد صياغة أسلوب حياته وفق ما تمليه عليه ثقافة المشهد اللامع، بطابعه الحسي الناعم، والداعي إلى بناء وعي جديد، قوامه محاولة خلق براديغم جديد. وقد أسهم فى هذا المشهد المدهش فعل الطفرة المعلوماتية المتزايد فى التطوير، وبأقصى سرعة، وعلى الرغم من تدرج انحسار الهوية عن سؤددها، عبر وابل من الاهتزازات السلوكية المغرية، أو المثيرة، والمورِّدات الثقافية المتنوعة، على الرغم من كل ذلك نلاحظ أن جوهر الهوية الأصيلة هي دائما محل استعصاء على من يحاول أن يلوي قيمها، وموضع استحالة على من يسعى إلى ثني سبيلها؛ لأن الاتجاه نحو صون أي حضارة، أو إدامة الإبقاء على مكتسباتها، أو الرغبة فى المثابرة على تحقيق ذاتها يستدعي وجود تـوازن، وأُزُر ثقافية،

واجتماعية، ودينية، وسياسية لا يمكن فصل بعضها عن بعض إلا بالتمايز، والتباين، والتغاير، عبر الأجيال المتعاقبة؛ لأن كل ذات هي شفْع، فى أي وجود، بما تنتجه، كيفما كان هذا الخلق من الإنتاج بمؤهلاته المتباينة، أو المتجانسة، أو المتنافرة، أو المتماثلة، أو المتناقضة، أو المتشابهة. وتبقى الهوية فى ظل هذا المتفاوت والمتآلف كائنا حضاريا موجودًا بكل أشكال الطيف، وهي من جهة أخرى توجد تحت حماية سنن الطبيعة، وسنن المكونات الحضارية، وسنن الرعاية من ذويها، من البررة.

وأمام هذه الحال، وفى مواقف عديدة تصب فى التوجه نفسه، كيف السبيل إلى الخروج من عنق الزجاجة، حيث انهيار روح الأمة العربية ـ بوجه عام ـ ومحاولة تغييب إرثها الحضاري الزاخر، والحرص على إفقاد ثقافتها الغنية، والسعي إلى طمس هويتها الشامخة؟ وهل ندرك معنى: أن لغة الآخر إذا استبدلت باللغة الأم وانحدرت إلى الحضيض "أسرعَ إليها الفناء"؟ أو أننا فى حكم مقولة ابن خلدون التي نظرت إلى "أن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب فى شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده، والسبب فى ذلك أن النفس أبداً تعتقد الكمال فى من غلبها وانقادت إليه إما لنظره بالكمال بما وقر عندها من تعظيمه، أو لما تغالط به من أن انقيادها ليس لغلب طبيعي، إنما هو لكمال الغالب، فإذا غالطت بذلك واتصل لها اعتقادًا فانتحلت جميع مذاهب الغالب وتشبهت به، وذلك هو الاقتداء[1]".

1- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، (الفصل الثالث والعشرون)، تحقبق علي عبد الواحد وافي، القاهرة، لجنة البيان العربي، 1965، ص 164.

وعلى الجملة فإن الذاكرة العربية فى تضادٍ مع الوعي المتشبع بروح العصر، هذا الوعي القادر على تَمثُّل المستجدات، وتكيفها مع مقومات ثقافته بمكتسباتها الأصيلة، المستنبطة، والمجردة من الذاتية المفرطة، والانفعالات، مع مراعاة كل ما يستوجب التجديد، انطلاقا من أن "**كل ما لا يتجدد ينتكس، وما لا يكون فى حالة ولادة يكون فى حالة موت**" [1]. وحتى فى حال إيجاد فئة تسعى إلى تفعيل اللغة العربية، فإنها تحاول العودة بنا إلى الوسائل القديمة، والقفز بنا إلى الوراء، بدعوى تقديس اللغة، كونها توقيفية، من دون امتلاك القدرة على دعائم التطور الحضاري والوسائل المنهجية الجديدة، وكأننا بهذه الفئة تستنزف طاقتها رغبة فى تحقيق انتصارات وهمية، ضاربة عرض الحائط الواقع المأمول، المشرئب إلى لغة قادرة على مواجهة التحديات، وليس ذلك على اللغة العربية بعزيز؛ اعتقادا منا أن أي هوية بمعيارها الثابت ـ من دون النظر إلى المقدس فيها ـ تصبح مدعاة للاضطراب، والتراجع، وبما أن "الجوهر العميق للهوية لا يقلد" بحسب تعبير أدونيس[2]، فإنها أيضا لم تعد تستشعر الحمية وتعترف بالمرجعية المطْبَقة، أو أنها حاضرة لفعل التوكيد المطْبَق، الثابت والمؤتلف بقواعده اليقينية، ولكنها أصبحت تتأفف من "أي أصل مطلق، أو مصدر متعالٍ، لا تحيل إلى خزان ثقافي، وإنما إلى ثقافة حية، أو على النتائج الماضية للثقافة، وإنما على النشاط الذي ينتجها ويستوعبها من خلال

1- إدغار موران، النهج ـ إنسانية البشرية/ هوية البشرية، ص 343

2- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق ـ الهوية ـ الكتابة ـ العنف ـ دار الآداب، ط1، 2002، ص 17

مجاوزتها، بل إنها تلتقي مع القدرة على دمج الاختلافات التي تشكل غنى، وسموَ الإنسان"[1]؛ لذا فإن أي تمسك بهوية اللغة ينبغي أن ينحو إلى كل ما هو منتج، حتى نجعل منها لغة مولِّدة، امتثالا لمقولة **"ما لا يكون فى حالة ولادة يكون فى حالة موت"**.

لقد بدأت ظاهرة منظومة العالم الجديد تؤثر تأثيرا سلبيا فى جميع المجالات، بخاصة ما يتعلق بالثقافة فى مضامينها وأهدافها، وعلاقة ذلك باللغة القائمة على أجواء هذه الثقافة التي أصبحت ممسوسة بخروقات العولمة، وثقافة ما بعد الحداثة، المموِّهة للحقائق، والمفسِدة للمرجعيات، "وإذا كانت العولمة الاقتصادية واضحة كل الوضوح، فإن العولمة الثقافية ـ على العكس من ذلك ـ ليست بنفس وضوح العولمة الاقتصادية. كما أنه إذا كانت العولمة الاقتصادية تبدو للبعض مكتملة على أرض الواقع، والعالم أوشك أن يكون معولما عولمة اقتصادية كاملة، فإن العولمة الثقافية ليست بنفس القدر من الاكتمال"[2]، نظرًا إلى ما ينتابها من شكوك بمباركة الكولونيالية الجديدة فى محاولة الهيمنة على العالم، كونها موضع الريبة والقلق والاضطراب.

وانطلاقا من أن الاهتمام بالثقافة، وباللغة، فى أي مجتمع هو اهتمام بالذات فى تمكين هويتها من الاستمرار فى بناء الحضارة، فإن أي لغة تكون لديها القابلية لأي مسعى يحرك ذويها للتساؤل عن إثرائها،

1- **Abou Selim, L'identité culturelle, Relations interethniques et problèmes..**

2- **عبد الخالق عبد الله، العولمة ـ جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها، عالم الفكر 2/ 28 أكتوبر، ديسمبر، 1999، ص 74.**

بالمستجدات الضرورية؛ "لأن اللغة هي مسكن الكائن" حسب رأي هايدغر Martin Heidegger، ويمكن أن نستدل على هذا برأي أحد الغربيين من الذين ينظرون إلى اللغة العربية على أنها مرآة مصقولة بالمرجعية الثقافية، ومجلوة بالتقدير من خلال ما قاله دومينيك شوفالييه[1] Dominique Chevallier من أن اللغة العربية فى منظور ذويها ترتقي إلى مستوى التقديس؛ لأنها مازالت بقيمها الروحية، وعلى الرغم من أن هذه اللغة "**تكيفت**" بأشكال مختلفة، مع تحديات "الحداثة" فى القرن العشرين من خلال الأنماط الجديدة للتربية، وللتواصل الإيديولوجي... فإنها ظلت، مع ذلك، الضامنة لاستمرارية المثل الإسلامية وللرسالة الإلهية، بل إنها تمثل ذاكرة تمنح للفرد عناصر الوعي للتعبير عن هويته، قياسا إلى الجماعة التي يتحرك بداخلها، وإلى إمكانية التسامي عن هذا الاجتماعي داخل الإسلام بوصفه دينا كونيا".

ولأن الثقافة عامل مهم لكل الشعوب والأمم، فلا يمكن أن تحقق غايتها فى غياب الاهتمام باللغة الوطنية، وليس غريبا أن نقول: من لا يملك آلية التمكن من لغته لا يمكن امتلاك ثقافة تؤكد وجوده فى الحياة على مر العصور. وفقدان وعي الهوية، أو الانتماء، دليل على الارتماء فى قاع ثقافة الآخر، والنيل من ثقافة الذات، سواء عبر مسار المكون الحضاري، أو عبر أنساق العلامة المركبة من عنصرين(دال اللغة)

1- Dominique Chevallier, Les arabes du massage a l`histoire, Edition Fayard, Paris 1995, p51

فيما يسميه جاك لاكان Jacque Lacan بالكلمات، و(مدلول الأفكار) "فعندما تنهار السلسلة الدالة، عندها تصيبنا شيزوفرينيا على شكل خلط بين المدلولات المنفصلة وغير المترابطة، وإذا جرى تركيب الهوية الشخصية عبر خليط مؤقت بين الماضي والمستقبل والحاضر، وإذا ذهبت الجملة فى المسار نفسه، فالعجز آنذاك عن ربط الماضي والحاضر والمستقبل فى الجملة يجلب معه عجزًا مشابهًا فى ربط الماضي والحاضر والمستقبل فيما خص وحدتنا البيولوجية الخاصة وحياتنا النفسية... أما تأثير الانهيار فى سلسلة الدلالات فسيكون تحويل تجربتنا العملية إلى سلسلة من أشكال الحاضر المجردة وغير المترابطة".[1]

وإذا كان الأمر كذلك، كيف لنا أن نعطي معنى مقبولا، ومقنعا لهويتنا الثقافية على وجه التحديد؟ وكيف تكون الهوية نسقا ثقافيا لحياتنا اليومية؟ وقبل ذلك كيف نوفق بين ثوابت هويتنا، وتغير الوعي الكوني؟. صحيح أن هذا النمط من الحياة الجديدة أخفى الكثير من ثوابت الأصل، غير أن هذا لا يمنع من أن للأصل مصيرًا حتميا فى حياة الإنسان على مدار الحياة الكونية، ينبغي المحافظة عليه؛ "لأن أنساق الهوية بحسب تعبير كاسيلز Kastells هي محرك دينامي فى تشكيل المجتمع، وبأنها عملية بناء المعنى على أساس خاصية ثقافية، أو مجموعة مرتبطة من الخصائص الثقافية، تحظى بأولوية على مصادر المعنى... وأن من يبني الهوية الجماعية ـ وأيا كانت الأغراض ـ يقرر بدرجة كبيرة المحتوى الرمزي لهذه

1- ديفيد هارفى، حالة ما بعد الحداثة ـ بحث فى أصول التغيير الثقافى، ص 77

الهوية ومعناها لأولئك الذين يتوحدون معها"[1]، مع التطور المعلوماتي بفرضياته الجديدة والمتوحدة مع أنماط ثقافة الأجيال القادمة، المرتبط بالمجتمع الشبكي الذي أحدث رجة شملت القيم والمفاهيم بجميع أشكالها، بعدما اتخذت وسائل هذا المجتمع من تقنيات عالية الجودة أبعادًا أساسها الانتقال مما هو قار إلى ما هو مفكك، على النحو الذي ترمي إليه أفكار ما بعد الحداثة.

1- ينظر، السيد ياسين، شبكة الحضارة المعرفية، من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص 294، 299.

فضاء العنف

في الرواية العربية الجديدة

1 - السرد ومرايا السلطة:

ترسم الرواية المعاصرة مقاربة جديدة للواقع، وبأشكال جديدة في الوضوعات، بدأت تتحدد معالمها مع تركيبة ما تقدمه سرديات العالم الجديد من وظائف تفكيكية تخبر بها عن واقع بات يتأوه باستمرار إلى أن تعذرت عليه معرفة طريق الرشاد، وأصبح مرتهنا بالحياة المبهمة بجميع مفاصلها، بعد أن تبددت المفاهيم التي كانت تحكم الواقع في الاتجاه الإنساني، والميل به عن كل ما له قيمة في معناها الجوهري.

وإذا كان لا بد من النظر إلى العلاقة التي تجمع بين الرواية والواقع الجديد، فإن حضور السلطة، بجميع أنساقها ووظائفها المعبرة عن القوة، تعدُّ محورا مهيمنا على جميع الأصعدة، وفي جميع مفاصل الحياة بعقباتها الكأداء. وفي ضوء هذا يصبح من الواضح أن الرواية مع أفكار جيل زمن الـ [ما بعد] تنتج نقدا بحجم ما تقدمه السلطة المتلاعبة، أو السلطة في **علاقاتها بالقوة**، على حد تعبير فوكو، وبجميع أشكالها في الواقع، وبحسب

ما تمليه سيرورة الحياة السائلة، بوصفها نتاجا من نتاجات السلطة بمفهومها الشامل الذي يتجاوز المعنى السياسي إلى المعنى في سياقه الاجتماعي المفعم بالضغائن، نتيجة الممارسات السياسة في سلطتها المتطرفة، وهو ما أنتج واقعا مختلفا عن الواقع المعهود؛ وفي ضوء ذلك تعد السطلة، كما عبر عنها هيدجر، متضمنة القوة المفرطة، ومسهمة في تصدير العنف بوسائط جديدة، تتناسب مع وسائل أفكار العولمة حتى تصل إلى غايتها.

يعيش واقعنا المأزوم ثقافة متأثرة، كرها، باقتحام ثقافة العولمة التي تتحكم فيها سياقات الكولونيالية الجديدة بمنتجوجاتها الاستهلاكية المادية والمعنوية، وتتعسف في استحداث ثقافة الإنكار لكل ما هو محلي؛ أي باستبدال ما هو هامشي بما هو أصيل، وفرض أساليب السطلة بجميع أشكالها المتنوعة في ممارسة الإقصاء، وتسعى إلى الاستبداد بمحو المعايير الثابتة للسرديات العظيمة الكبرى، والتنكر لها بدافع خلق حياة سائلة، بوصفها المفصل الزمني الذي باتت فيه التقاليد ذاتها تتهرأ بفعل تأثير الرأسمالية المتغولة.(*)

وفي إثر ذلك، كيف تعاطت الرواية مع حال الواقع ومآله؟ وما هو موقفها من الفاعل الرئيس ـ المهيمن على فعل الوجود ـ الذي أبدل النقمة المفتعلة بالنعمة المطلقة، والضائقة بالمصافاة، والنائبة بالهناءة؟ وما هو السبيل لمواجهة الانحلال الذي تمارسه الكولونيالية الجديدة بتحكمها

* ينظر، روبرت إيلستون، الرواية المعاصرة، ترجمة، لطيفة الدليمي، دار المدى، ط1، 2017، ص 61 – 94.

في استهلاك هويات الأطراف، وفي فرض سلطة التسويق المرن على سائر بلدان العالم؟ وكيف تعاملت الرواية مع إرادة السلطة المتعاظمة ورغبة التبعية الخاضعة؟ وبصورة أدق، هل صاغت الرواية العربية واقعنا في ظل هويتنا العربية، أو نقلت إلينا واقعا آخر أملته سياقات [**المغلوب مولع أبدًا بالاقتداء بالغالب**]؟ وقبل ذلك، أليس من الأجدى أن يفكر الروائي العربي في تأسيس سرديات أصيلة تبِين هويتنا على حقيقتها؟ وإذا كان الآخر يصدِّر العنف بوصفه المبرر الأجدى للاحتيال على الذات المحلية، كيف أسهمت رواياتنا في مواجهة هذا الآخر الذي أصبحنا في ثقافته جاثمين؟ وبعد ذلك هل يمكن سرديا تعيين الذات في الرواية العربية بشكل نافذ ومؤكد؟ وما هي الدلالة التي يمكن أن تحملنا على ذلك، وترغبنا فيها؟ وهل سيمنح الروائي العربي معنى دقيقًا لشخصية الرواية العربية، أو أنه سيظل رهن إفرازات المعطى السردي الغربي؟ وفيم تكمن الخصوصية؟

إن ما طرأ على منظومة العالم الجديد من تغييرات متسارعة، وإخفاقات مختلفة، وتصدعات موجعة، طال الذات في تفاعلها مع كينونتها في جميع نواحي الحياة، وسيرورتها المطلقة في التحرر الأبدي، كما طال المرجعيات الثقافية، ومؤسسات المجتمع المدني. وفي كل مرة تحاول هذه المقومات ـ بجميع مكوناتها التي بها تقوم الحياة ـ استعادة طاقاتها تُجبَر على الإيقاع بها في إشكالات أشد قساوة وفظاظة مما كانت عليه، وفي كل محاولة للنهوض بالحالة الفكرية أو الاجتماعية، والسعي إلى تضافر الجهود لتحقيق التقدم، تقابَل بالإحباطات والانكسارات

المدبرة لها بالختل والاختلاق عن طريق التضليل، سواء أكان ذلك من الذات نفسها بالخيانة والمداهنة، أم من الآخر المحترف في نصب الدسائس والاحتيال، وفي كلتا الحالين تضمِر الكلفة فعل الدمار والتخريب بوشْمَة ناعمة، "ويطلق الخداع مباشرة فهمًا أوسع للحقيقة يتيح التعالي على الخداع... وبصرف النظر عن عدد المرات التي ينحلُّ بها عالم الذات فإنها تبقى قادرة بشكل لانهائي على تكوين عالم جديد؛ إنها تعاني السلبي لكنه لا يسستطيع أبدًا أن يبتلعها تماما. في الواقع، لا تفعل المعاناة إلا تدعيم قدراتها التركيبية. السلبي دائما، وحصرًا، مفيد، فهو لايكون مدمرًا بأي معنى نهائي"[1].

ومثلما يعيش واقعنا تفكُّكًا، تقابله الرواية بالسياق نفسه في شكل سرد مورَّد بمفاهيم ومصطلحات فرضتها معرفة الآخر، توثيقًا للفعل السياسي المهيمن على مؤسساتنا الرسمية، ما يعني أن مسيرة سرد جيل الألفية الثالثة ملتبسة في تفاصيلها الدقيقة، ولا تفهم إلا في ضوء ما تمليه مورِّدات السرديات الغربية الكبرى، المادية منها والمعنوية، والفكرية منها والثقافية، والسياسية منها والاجتماعية، لذلك لم تعد تمنحنا رواية الجيل الجديد إلا ما يشفع لها من خبرة جمالية متضمَّنة في السياقات اللغوية، وبالأساليب البلاغية في استعاراتها المكنية **"المأمولة"**، وبهذا تفقد روايات الحقبة الأخيرة ـ في تقديرنا المبدئي ـ ثقة المتلقي الحصيف؛ فيما كان

1- جوديث بتلر، الذات تصف نفسها، ترجمة، فلاح رحيم، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص16.

عليها أن تمنحه من خصوصية لمواجهة سرديات الآخر، أو على أقل تقدير إمكانية إعراض المتلقي عن توظيف أفكار ما تمليه علينا ثقافة الكولونيالية الجديدة، ومحاولة تبديد ما يحرزه الفكر الميكيافيلي، المتجاهل لتوطين العدالة، وصرف ما يعتاد الاستيلاء عليه هذا الفكر في رؤاه الاستراتيجية للسياسة الداعية إلى أن: "**المتعة المضاعفة لا تكون إلا عنما تخدع المخادَع**"

يجسد السرد الجديد في منجزه الوجود الفعلي لمنظومة العالم الجديد في ثقافته، ما يعني أن البراءة فيه تنحاز إلى تمثيل معايير العولمة، ولا تقدم أي تمثيل لثقافة الأطراف في منظور الدراسات الثقافية، التي تُعنى بثقافة الهامش والمركز. والحال هذه؛ أن الأمر يستوجب من الرؤية السردية في إبداعنا العربي ـ على وجه الخصوص ـ إعادة النظر في الكثير من السرديات "**الناجزة**"، نظير فقدها الكتابة النزيهة في تناولها موضوعات لا تعكس جوهر هويتنا الخالصة، على خلاف ما نجده عند عبد الرحمن منيف ـ على سبيل المثال ـ في رواية "**شرق المتوسط**" التي تناول فيها موضوعات شائكة آثر فيها أن تكون الرؤية السردية متضلعة بالخصوصية المحلية، من خلال طرحه إشكالية الرواية السياسية، بوصفها جنسا رائدا ـ آنذاك ـ حين طرحت بجرأة باسلة التمرد على المؤسسات الرسمية ـ العربية ـ في منظورها السياسي من خارج معطف الاديولوجيات الوافدة، وقد بيَّن فيها الملابسات والعلل التي أوصلت الواقع إلى ما آل إليه من خصوصية البيئة المحلية، وتشخيصه الاعتلال والبواعث التي أدت إلى

ذلك. ومن المؤكد أن سردًا في مستوى ما جاءت به رواية "شرق المتوسط"، مثلا، يفترض أن تدفع الجيل الجديد إلى إعادة بناء ما تجود به قريحتهم، بما يتلاءم مع هويتنا في طرح موضوعات ناهضة بإرادة ذاتية، تكون محكومة بالشرط الأنطولوجي الثقافي المحلي.

ولعل في التمتع بما تنتجه إرادة الذات ما يجعل العملية الإبداعية متميزة من إرادة التبعية. وفي ضوء ذلك، إذا كانت الإرادة الأولى تعِين هويتها، فإن الإرادة الثانية ترتهن بذات الآخر، وعندما تسعى أية إرادة إلى البحث عن نفسها في سياقات الآخر، وأنساقه الثقافية، تضيع مسلماتها، "وعندما تفتش تبعا لذلك، متجاوزة ذاتها... في خاصية أحد موضوعاتها، فإن التبعية هي التي تنتج عن ذلك دائما. عندئذ لا تعطي الإرادة لنفسها القانون [أي حفْز المبادرة]، بل إن الموضوع هو الذي يعطيها إياه عن طريق العلاقة التي تربط بها. هذه العلاقة، سواء أقامت على الميل أو على تصورات العقل، لا تسمح إلا بقيام الأوامر الشرطية"[1]؛ في حين إن الإرادة الذاتية لا تخلق إلا منجزًا محفزًا نشوة الانتماء بأصالة ثقافة المصدر حين تكون هذه الهوية في طريقها إلى الضمور، والانطواء. وحينئذ، تميل إرادة التبعية إلى التسليم بالاقتداء بالمماثلة، وفي هذه الحالة يأتي المعنى بمحاكاته ثقافة الهدف شائنا، مكدِّرًا صفاء خصوصية هوية المصدر.

1- أمانويل كانت، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة عبد الغفار مكاوي، منشورات الجمل، 2002، ص133

2 – السرد الملتبس

وإذا كان السرد ـ بعد أفول شهوة نجومية الشعر ـ هو ما يُتنافس به على خلاف بقية الأنواع الإبداعية، فإن حقيقة ما وصل إليه إبداع الجيل الجديد ـ في تقديرنا ـ عليلٌ من حيث تركيبة الموضوعات التي تتناسب مع ثقافة الهدف، وفق ما يمليه واقعنا الجديد، الداعي إلى تحقيق الخلاص من براثن التبعية. وهكذا يصبح السرد لدى مبدعينا من الجيل الجديد داعما منظومة السرديات الغربية، وأن معرفة ذلك لا تُدرك إلا بعد رصد مبررات تناول هذا الموضوع أو ذاك؛ أضف إلى ذلك أن المبدع الناجح هو من ينطلق في نصه من واقع حياته الخاصة، وإمكانية معالجة مضامين واقعه الأثيل، ومن جوانبه المختلفة، وتفاصيله الدقيقة. على الرغم من اعتقادنا بأنه من الطبيعي أن ينتقل صدى الإبداع من مشاعر إلى أخرى، ومن جنس معرفي إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، من قبيل تجانس وحدة المشاعر العفوية؛ لكن الشرط الوحيد الذي يفصل بين هذا وذاك هو خصوصية ثقافة الهدف، التي بمقتضاها نستطيع أن نعرف مأمول الواقع، الذي تتطلع إليه الذات في ترقبها لما هو أجدى لها في حياتها.

وكما كانت الرواية الواقعية مسخَّرة للواقع الإيديولوجي الفج، فإن سرد العولمة في نتاجنا الإبداعي، جاء ليكون صورة معبرة عن العناصر المؤسِّسة لهذه العولمة، أو بالأحرى هو انعكاس لعللها، واستثمار لموضوعاتها الموردة إلى ثقافة الأطراف. وفي هذا الاتجاه يكون السرد انتصارًا لمباركة النظام العالمي الجديد، الذي ألهم المبدع الخوض في جاهزية الموضوع، وأوحى إليه سرديات الآخر في طرائقه، وكأن

الموضوعات باتت تستمد قيمتها من الآخر وليس من ذات ثقافة الهدف. وليس الآخر هنا إلا ثمن نتاج الكولونيالية الجديدة في ثقافتها المصدِّرة إلى ثقافة الذات التي أصبحت متلقية بالتبعية، وفي هذا التوصيف ما يجعل خصوصية السردية العربية الجديدة مُعوَزة القيمة الجمالية، نظرًا إلى أن معظم مبدعينا تماثلوا مع الآخر بالتبني؛ بفعل ظاهرة التثاقف Acculturation، التي تتعامل مع الأفكار المُمْلاة، أو المتسللة إلى هوية الهدف، من خلال عدم قدرة المبدع على التفرد بخصوصيته، أو محاولته السعي إلى إمكانية توطين المصطلحات، والمفاهيم، والنظرات المستجدة.

وقد يكون من أكبر مزالق هذا التوجه هو أن السرد العربي، مع الجيل الجديد، لم يخرج من دائرة التجريب بعد، وأن يقين وجود المنجز السردي ما يزال محل اختلاج، على الرغم من تدفقه في المكانة التي أحرزتها الكمية المرنة، واستثأرت على سعة حجم عدد من أدعياء مبدعي السرد، الذين لم يبلورا خصوصية رؤاهم الذاتية من مكنون هويتنا. وقد نجد لهذا الطرح الكثير من المسوغات، لعل من أهمها استلاب الذات الذي أحدثه شرخ المنظومة المعرفية "إلـى الحد الـذي غير من المدركات الملازمة للمستجدات التي تقتحم كياننا، وسط محيط يتحول بسرعة فائقة، ويعطي ظهره للمبادئ اليقينية، ويبتعد عن المعارف الحصيفة، والتكوين الناضج؛ الأمر الذي أسهم فى فقدان توازن منظومتنا المعرفية بفعل الروافد الملتبسة، ومع ذلك: "**لَيْسَ مِنَ العَدْلِ سُرْعَةُ العَذْلِ**"، وأن "**فاقد الشيء لا يعطيه**"، ولكن الملاءمة بين القول والسياق، استدعت مقولة: "**لكل مقام مقال**".

إن الشكل الأكثر حضورا في الرواية المعاصرة، لجيلنا الواعد، هو ذاك الذي يعبر عن ذوق سيرورة المثاقفة، التي تستند إلى التسلية السردية، الممتحة من معظم شكل سرد الآخر، وعليه فإن تأويلات الرواية المعاصرة تنتج من المصلحة؛ بما هي" رضىً ومقدرةٌ على التمني المنبثق عن علاقة خاصة بالموضوع؛ إذ إنها تشترط مسبقا احتياجًا ما، أو أنها تنتج احتياجًا ما"، إلا أن هذه المصلحة تختلف حسب ميولها ونزعتها، فقد تكون مصلحة أداتية تجريبية، تبتذل النص الروائي، وتحوِّله إلى ذريعة لا غير، وقد تكون مصلحة إنسانية تواصلية"[1]. وإذا كان الأمر كذلك فإن نسق السرد المستورد يغدو مكتنزا بموضوعات الآخر، وسلوكياته، وبثقافاته المفككة، وليس في ذلك ما يبدو غريبا، مادمنا نعيش واقعا لم يعد للفن المكانة نفسها التي كان عليها من ذي قبل، وليس غريبا أيضا أن تتماثل فيه الرواية العربية ـ في ضوء هذا السياق ـ مع ما تبقى من محاكاة المفاهيم والنظريات، والأساليب، من السرديات الكبرى المعهودة، التي أصبحت في حكم إزاحتها إلى متاحف الكلاسيكيات، وإدخالها في مراقد قضبان التاريخ، ومرجعيات التراث، قد تستدعى عند الحاجة.

ولكن، ما الذي يجعلنا نوقن بأن رؤية سردية تحمل في مضامينها جديدًا؟ إن الإجابة عن مثل هذا السؤال يستوجب منا معرفة ما هي أنواع الرواية الجديدة التي تبناها الكتاب في الألفية الثالثة على وجه التحديد، سواء من حيث الأصناف، أم من حيث النوعية في التناول، أم من حيث

1- ينظر، أحمد فرشوخ، التأويل والمصلحة، مجلة البيان الكويتية، ع 469، 2009، ص 19.

الجِدَّة في حداثة الموضوعات؟. لعل المتصفح للسرد العربي لا يجد صعوبة في معرفة أنماط هذا الجنس الذي غلب عليه مجموعة أصناف، أو أنساق، منها مثلا: الأنا والآخر، الغيرية، الجنوسة، والمسكوت عنه، وحكايات المهمّشين والمضطهدين، والسياسية، والعنف بأشكاله، والنص التشعبي، والرواية الإلكترونية، والنص الرقمي، والنص التفاعلي، والنص المترابط Hypertext، والرواية الرقمية، وغيرها من المصطلحات التي تتداخل مع وسيط الحاسوب، والصورة البصرية للسرد، ومن مثل ما يتشاكل معها من النسوية، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والسيميائية، والتاريخانية الجديدة، والدراسات الثقافية، والنقد الثقافي، وكل ما له صلة بثقافة زمن الـ "**ما بعد**" الدالة على كل ما هو جديد لم تستقر مسوغاتها بعد، وعلى جميع الأصعدة. وهناك الكثير من الأنواع الجديدة التي تعبر عن ذائقة جديدة، تعد ـ في أحد مستويات التأويل ـ انعكاسا لأزمة الإنسان، وتتميز ـ أسلوبيا ـ بتفجير الحبكة، وتحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية، فضلا على تكسير الزمن، مع ما يترتب على ذلك من فقدان الوحدة والتناغم، والتحديد، فأصبحنا ـ من ثمَّ ـ أمام شكل روائي غير ناضج، بل هو ينمو من داخل التجربة، وهذا الصنف من الروايات يدعو إلى إعادة التفكير، والتأمل في العالم، بسبب زرعه بذرة الشك في القارئ، والمكتوب، والعالم. فهو ـ في المحصلة ـ ينطلق من رؤيا لا يقينية للعالم[1].

1- ينظر، مصطفى الغيتري، أنماط الرواية العربية الجديدة، موقع مؤسسة الحوار المتمدن، الرابط، http://www.ahewar.org/

أما من حيث نوعية الموضوعات، وجِدّتها، فإن الرؤية السردية تحاول أن تنتهج مدركات الأنساق الثقافية الجديدة، وتستمد مقوماتها من التحولات الطارئة على التركيبة الاجتماعية التي فرضتها أفكار زمن الـ[ما بعد]، ومازالت تشخصها مسوغات ما بعد الكولونيالية في شكل فضاءات رمزية، قابلة لتحويل الوعي إلى مطاوعة ما يصدَّر له من نتاجات استهلاكية وثقافية، وسياسية، واجتماعية، **مرنة**.

ولعل من الموضوعات الأكثر أهمية، وأبسطها على مستوى الأنواع الأدبية المتناولة في سرديات الجيل الجديد، هو مفهوم الواقعية، الذي بدأ يأخذ شكلا مغايرا، يتناسب مع ما تبنته أفكار (الما بعد)، ومن ضمنها الدراسات الثقافية، حيث دعا أنصار الفكر اليساري إلى توظيف الثقافة الشعبية لكشف المستور الخفي، أو التجاهر به، لإظهار سياقات المشترك الثقافي، وغيرها من المفاهيم التي عاصرت مصطلحات عديدة مع منتصف القرن العشرين، حين اشتد فيه الحراك الاجتماعي والسياسي المنادي بالديمقراطية ضد سياسة تفرد النخبة، التي كانت تملك كافة الصلاحيات.

وكان من نتائج هذا الصراع تفعيل دور تيار **"اليسار الجديد"**، الذي تحمل تبعات إيجاد بديل ثقافي للدفاع عن الواقعية من خلال كل ما هو مهمش، وبالمجل عن الارتكاس الثقافي الإيديولوجي، والسعي إلى العمل على إنجاز فن قريب من الوجهة العقلانية المادية، أو الواقعية النقدية؛ للوصول إلى إبراز التناقضات الجدلية القائمة بين النخبة التي

اعتمدت الثقافة العليا، والشرائح الاجتماعية العريضة التي تستند في واقعها اليومي إلى الثقافة الشعبية.

ولذلك، شق هذا المصطلح طريقه نحو الدراسات الوصفية لأنماط ثقافة الحياة اليومية في مقوماتها الشعبية، فانتهج سبيل الرفض الإبستيمولوجي الرسمي/ النخبوي في مقابل تبني الفكر اليساري، والنهج الغرامشي Antonio Francesco Gramsci، صاحب مقولة [**كل الناس مثقفون**]، والنهج الإثنوغرافي Ethnography في مساعيه الوصفية الدقيقة للثقافات الجماعية، أو النهج السيميائي، أو الأنثروبولوجية الثقافية، وغيرها من النظريات والمفاهيم التي دعت إليها أفكار ما بعد الحداثة، وجسدتها الثقافة الشعبية في بريطانيا من المثقفين الراديكاليين الذي حملوا شعار "**الحلم الملون**" لثقافة الاندرغراوند[1] المضادة (لغة وإيقاعا) للذهنية الفكتورية[2]

أما من حيث التعامل مع الواقعية في مظاهرها الشكلية، فإن فهمنا لها على مر العقود الأخيرة، لم يكن في الاتجاه السليم؛ إذ الواقعية غير معنية برسم الواقع، أو انعكاس للحياة الحقيقية، فيما تتضمنه من موضوعات، ومدلولات، كما لو أن الروائي ـ مثلا ـ ملزم بالتعبير عن الواقع كما هو، في شكل صورة موضوعية، وهو الخطأ نفسه الذي وقع فيه النقاد في أثناء محاولة شرح موضوعات الرواية بما تتضمنه من تصوير

1- نسبة إلى مؤسس فرقة الروك الأمريكية 1964 (The Velvet Underground)

2- ينظر، عبد القادر فيدوح، الدراسات المخملية والنقد الثقافي، مجلة ذي قار، العراق، ع 24، 2017، ص116.

مباشر للواقع، ومفاهيم اجتماعية قابلة لأن تعكس الواقع، "وبقدر ما يختص الأمر بالواقعية، فهي ليست مسألة بشأن محتوى الرواية، بل بالطريقة التي تروى بها الحكاية، الواقعية شكل يتقنَّع في قدرته على توفير إطلالة على العالم، يمكن من خلالها للمرء رؤية الحوادث تجري أمام عينيه، كما لو أنها وقائع حقيقية بالفعل، وبصرف النظر عن كونها عادية...، الواقعية هي الشكل المهيمن في الرواية، وهذا هو بالضبط السبب الذي يجعل العديد من الروايات قابلة للتحويل إلى أفلام سينمائية..؛ إذن، توفر الواقعية [**إطلالة يمكن من خلالها للمرء أن يرى العالم**][1].

وفي ضوء ذلك، لم يجد المهتمون من أنصار الواقعية الجدد غير التماس العون من الدراسات الثقافية، ومن بعض معايير نظريات الشكلانية في التركيز على ما يلازم النص ويصاحبه من عتبات شكلية، وهو ما أطلق عليه جيرار جنيت بـ [**المناص** para texte]، أو المتعاليات النصية، بغض النظر عن أن تكون داعمة لمتن النص، وذلك عندما طالبوا بدراسة مثل هذه العتبات في شكلها للإسهام في تنظيم بناء النص، كأن يعنى ـ مثلا ـ بدراسة: العنوان/ صورة غلاف الكتاب، إن وجدت/ والبياض في النص/ الإهداء/ التصدير/ سمك الخطوط وانحنائها، علامات الترقيم/ الرسائل المتضمنة/ القصاصات/ الهوامش/ التعليقات/ الملاحق/ النص المرَفَّل Hypermedia / النص المرفع Hypertext شكل النص [كدسة] text block/ النص الجماعي Collective hypertext،/ الرواية الرقمية/ وبالمجمل

1- روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة، ترجمة لطفي الدليمي، دار المدى، 2017، ص 65.

النص التفاعلي، وفيه يدرس: المتصفحون browsers، والمستعملون users، والمؤلفون المشاركون co-authors. وقد أشار حسام الخطيب إلى آفاق النص الرقمي وإمكاناته حين " تتوالى بسرعة فائقة تجارب في تعدد وجوه الإفادة من النص: فهناك الطباعة الممكنة المرافقة للنص، وهناك أيضا اللوحات والمشاهد التي يمكن تقديمها بحجوم مختلفة، وحسب الشاشات المتوافرة، بل هناك طبقات من الوثائق والمعلومات يمكن أن تتراكب بالشكل الذي يرضي حاجات المستعمل. وتبع ذلك فرصة الاختيار بين الشاشة، أو الصور المسقطة projected images، أو البيئة الكلية total environment، التي هي تركيب متداخل يشبه تركيب الواقع. وهناك أيضا فرصة الاستماع إلى الكلام المفرع hyper talk بدلا من القراءة على الشاشة، حسب تصميم جهاز الحاسوب المطروح؛ إن الإمكانات التي بشَّر بها النص التكويني قد غير الطرق الاطلاعية.. تغييرا أساسيا"(1).

ولعل ما زاد من قوة استثمار النص المرَفَّل، أو المفرَّع، من سبل وسائط تكنولوجيا المعلومات هو الأبعاد الفنية الجديدة التي أتاحت للرواية ـ مثلا ـ استعمال وسائل عديدة لتتبع مجريات أحداثها وتحركات شخصياتها بما تمليه عليها من تكنيك في التوظيف على غرار ما وظفته رواية "حكاية العربي الأخير" من توصيف لتقنية تكلنولوجيا المعلومات

1- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2001، ص 129.

بصورة عالية الجودة، من خلال التلاعب بالصورة والصوت، حين تم عرض تصوير مسجل لشخصة [آدم] الرئيسة، وهي في موقف حرج[1]، وفي المقابلة الافتراضية التي دارت بين شخصية [آدم] وشخصية **"مايا"** في جلسة حميمية[2]. أو كما وظفه داود سلمان الشويلي في روايته "الحب في زمن النت"، وكذلك الأمر مع الروائية مريم كثماتي في روايتها "حب فى زمن الفيس بوك"، وهناك نصوص أخرى كثيرة تحتاج إلى دراسة خاصة، ليس المجال لدراستها في هذا المقام.

ويبدو أن الرواية بدأت تتجه هذا المنحى بتوظيفها التواصل الاجتماعي بشكل تفصيلي وموسع، وفي ضوء ذلك أصبح هذا التفكير التقني نسقا هيكليا متشابكا في العمل الفني، كما هو الشأن بالنسبة إلى حياتنا. وقد لاحظ الكثيرون التأثير المتعاظم لهذا النسق في تشكيل رؤيتنا للعالم، غير أن الفيلسوف الألماني المؤثر، والأكثر مشاكسة بين الفلاسفة [مارتن هيدجر Martin Heidegger] هو من أشار إلى موضوع التأثير المتعاظم للأنساق التقنية في تشكيل أنماط تفكيرنا المعاصر[3]، وهو ما خلق نقلة مخالفة لما كان سائدا في مسار تقنيات الرواية بوجه عام؛ بعد أن استثمر المبدعون ظاهرة العلاقة الفاعلة بين الأدب وتكنولوجيا المعلومات التي أعطت نتائج ملتبسة في ربط الصلة بين الجنسين بحسب

1- ينظر، واسيني الأعرج، 2084، حكاية العربية الأخير، دار موفن للنشر، الجزائر، 2015، 253.

2- نفسه، ص 156.

3- روبرت إيلستون، الرواية المعاصرة، ص 197.

ما تكشفه مسميات الكثير من المفاهيم والمصطلحات ذات الصلة ـ على نحو ما مر بنا ـ مثل: النص التشعبي، والرواية الإلكترونية، والنص الرقمي، والنص المحيط، والنص التفاعلي، والرواية الإلكترونية، والنص المترابط Hypertext، والنص الفوقي، والنص التكويني، وغيرها من المصطلحات التي تتداخل مع وسيط الحاسوب.

وإذا كانت الواقعية في الدراسات الأدبية، وتحديدا في العقود الأخيرة، قد ربطت الموضوعات ارتباطا وطيد الصلة بالواقع، فإن مسايرة أفكار (الما بعد) فرضت على هذا التيار الجديد وصف الأعمال بما يتناسب مع كل ما هو جديد، ألزم نفسه بشكل لافت في إنتاج الأنساق المعرفية والثقافية المستحدثة، ذات الصلة بـ "مرونة إنتاج الاستهلاك، بما يتواءم مع أنساق النزعة الفردانية الواسعة النطاق"، وبخاصة بعد **"انتهاء عصر يقينية المعرفة"** وانتشار **"خصوصية التفرد"** وإحلال الخصوصة الفردية على حساب الخصوصة المشتركة، والرؤية الجزئية على حساب الرؤية الكلية، وتفوق المطلق على النسبي، واصطفاء عقل التجارب على عقل التمسك بالكائنات المهجرة، وتفكيك المفاهيم بدل الاهتمام بالترابط، واستبدال البنية بالقيمة، والهامش بالمركز، وفي كل ذلك أصبح الواقع محورا للتفكيك، ومُعدًّا للفصامية، والانسلاخ، والشذر الفكري، وهكذا مع كل ما يمت بصلة إلى نقض الأعراف والقوانين الاجتماعية والثقافية المعهودة.

3 - سرديات التأوّه/ نفوذ العنف

بعد الحديث عن الروافد الملتبسة في ظل مرايا السلطة، التي غلبت على الكثير من الأعمال السردية في الآونة الأخيرة، يجدر بنا في هذا المقام أن نستكنه عالم الرواية في خطابها السياسي ذي النفوذ العنيف في مواجهة سياسية النظام العالمي الجديد، وهو ما سعت أفكار ما بعد الكولونيالية الجديدة إلى بلورته على حساب الخطاب الشمولي، ذي النزعة المواضعاتية، حين لم يعد له نصيب في ظل تعقيد الحياة؛ إذ تعد الحدود الواصلة واهنة بين صورة الواقع والوعي الثقافي المتطلع إلى العلاقات المتكاملة بين الثقافات والشعوب، في حين تأتي الحدود الفاصلة بين الذات والآخر عائقة، ولعل في هذا التباين ما يباعد الوحدة الكلية لتجميع أبعاد الكون، فضلا عن استيعاب الواقع في حدوده الضيقة، بالنظر إلى ما يُنسَج له من شباك عالقة؛ وفي غمرة ذلك لم ينتج هذا الكون إلا عالما زائفا في جميع هياكله الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والاقتصادية، بما في ذلك محاولة تزييف الدين لأغراض نفعية في شتى المجالات.

والمتتبع لما يجري في هذا العالم الواهن، يدرك معنى ممارسة التشكيك في كافة المجالات التي أصبحت تتحرك أمام العقل بين السعي إلى الفوضى والدعوة إلى التريب، وبين واقع معهود بمكوناته، وإمكانية خلق واقع آخر مركب من التعارضات، والتناقضات، وبين هذا وذاك أصبح جيل الألفية الثالثة يعيش حالة من الأنظمة المركبة؛ إذ كل شيء في هذا العالم موزع بين التفصيل والتقسيم، بين الرغبة في الوحدة، ومبتغى

التقسيم، بين الدعوة إلى الانتماء، والإرادة في التشرد بفعل السلطة القسرية، وبالمجل إننا نعيش في عالم فرض واقعا يشخص سقوط المعنى، وصعود اللامعقول؛ من قبل السلطة المرنة ذات شعار [الفوضى الخلاقة] من ذوي القرار النافذ للكولونيالية الجديدة، سعيا إلى السيطرة على هويات الأطراف والشعوب المستضعفة.

والحديث عن هذا الواقع المأزوم، والسؤال عنه، لن يكون سوى السؤال نفسه عن الرواية القلقة، وإذا كان للواقع أسئلته، فإن للفن أسئلته عن هذا الواقع، وللرواية أسئلتها عن أنطولوجيا الوجود الإنساني، بوصفها النوع الأدبي الأكثر شهرة من بقية الأجناس الفنية؛ لأنها تجعلنا نقترب من ذاتنا، وتضعنا أمام ذروة ما يعترينا من إدراكات تحرك هذا العالم في هذا الاتجاه أو ذاك، وتقربنا من عمق عاصفة التغييرات الجذرية التي بدأت تطرأ على هذا العالم. أضف إلى ذلك أن الرواية تبدو أكثر قدرة على احتواء ما غفل عن الوعي المندمج في الحياة السائلة بتفاعلاتها الاستهلاكية، ومارسها عنه الإنسان المنخرط في الوجود الذهني بالمفهوم الديكارتي، الذي لا يمكن وصول الشك إليه. ولكن، أنَّى لنا من الوجود الواقعي الذي أصبح يغلب عليه زعزعة اليقينيات، وبث الشكوك في السرديات الكبرى من خطيئة الآخر في كل ما يصيب صحة هذه اليقينيات واعتقادها بهذه السرديات.

صحيح أن الرواية تفككُ الواقعَ، وتعيد بناءه بطريقة خيالية، وبمواصفات خاصة، ولكن مع رواية الجيل الجديد يبدو الحديث فيها عن

الواقع المأمول بعيد المنال، نظرًا إلى وفرة العناصر الانهزامية التي بات يعاني منها الإنسان العربي على وجه التحديد، ومن ثمَّ ابتعدت الرواية ـ في شق كبير منها ـ عن السمات المتوقعة لهذا لواقع المعمول، المرتهن بالحالات الموغلة في العنف، والاغتصاب، والإذلال، والاستبداد، والإرهاب، ونشر ثقافة الخوف، وفقد الأمل، فى خضم تراكم الإحباطات، والهزائم، والانتكاسات، وكثرة العلل، وزرع الفشل، وهي المرحلة التي أطلقنا عليها في مرات عديدة بـ "**مرحلة الاستخذاء والخضوع**"؛ مع أننا [**لم نُخلق مستخذين، وإنما صرنا كذلك**] بفعل الازدراء الماثل في واقعنا عنوة، والمورَّد منه لإذعاننا بشكل مرن. ويمثل النوع الأول من حيث الريادة رواية "**شرق المتوسط**" بوصفها اللبنة الأولى التي سبقت روايات الجيل الجديد في هذا المجال، في حين يمثل النوع الثاني، رواية ["**عَوْ**" الجنرال لا ينسى كلابه] لإبراهيم نصر الله، وبعدها رواية "حكاية العربي الأخير، بوصفها الأرضية الأساس التي بدأ يستند إليها الجيل الجديد في التعبير عن استبداد الآخر، حين عبرت بكل وضوح عن كيفية استثمار الكولونيالية الجديدة كل طاقتها للاستيلاء على ثروات الذات، متخفية وراء ادعاءات واهية.

ارتبطت الرواية الجديدة ـ في معظمها ـ بطرح ظاهرة "**لُبِّ العدم**"، وجوهر الحرمان، في زمن العنف المستفحل في طويتنا، وفي كياننا الثقافي، والاجتماعي، والسايسي، وحتى الاقتصادي. وإذا كانت الذات ترغب في أن تعيش الوجود الممكن، فإن هذا الإحساس أصبح مهووسا

بتعاظم الإحباطات، وتكوُّم الانهزامات المتتالية؛ لذلك نجد معظم الروايات تعبر عن تشخيص حالة الواقع العربي المنتشي بالألم، والمستيقظ يوميا بالتأوُّه والأسى ليعيش الحياة بالموت، والموت بالحياة؛ بالنظر إلى ما يغيظه من صور دراماتكية، ويستفزه من مناظر موجعة لمظاهر العنف المنتشر في وجودنا، نعيشها يوميا بتجارب محطمة من تهديد الآخر لنا، ولثقافتنا؛ إذ الثقافة المهيمنة في عالم اليوم لا تنفك تؤكد أن الآخر هو تهديد لنا، وأن من لا نعرفهم من نظرائنا البشر هم خطر داهم علينا !.. سنظل كلنا نعيش منفيين في بلداننا بشكل أو بآخر، طالما مضينا في قبول ما تواضع عليه الناس من اعتبار العالم ميدان سباقٍ، أو ساحة معركة لا مجال فيها إلا للفوز الساحق، أو الخسارة المنكرة"[1]. وإذا عدنا بأنظارنا إلى ما تشخصه الرواية ـ في الآونة الأخيرة ـ يمكننا أن نلحظ هذه الصورة ماثلة بشكل لافت؛ إذ المسافة بين الواقع المعمول في الثقافته الوطنية [المصدر]، والواقع المأمول في الثقافة الوافدة [الهدف] تحكمها الرغبة في تسلط الثانية على الأولى، وقد ساد معيار هذا التسلط، بهيمنته الكاسحة، سبيله في أسلوب العنف.

لقد كان لأسلوب العنف من القوة الكولونيالية الجديدة أثره البالغ في الرواية المعاصرة، والأمثلة على ذلك كثيرة جدا، نستعين بذكر بعض

1- إدواردو غاليانو، الثقافة المهيمنة في العالم لا تنفك تؤكد أن الآخر يشكل تهديدا لنن، ضمن كتاب، فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ترجمة، لطيفة الدليمي، دار المدى، دمشق، 2016، ص415،416.

منها، اعتقادا منا أنها تؤدي التطابق مع الدراسة التطبيقية اللاحقة في هذه الكتاب؛ لأن ما يهمنا في هذا المقام هو إيجاد المسوغات لتصاعد صوت الرواية في مستوى تصاعد وتيرة العنف الذي اصطبغ بطابع التضليل، والتمويه. ولنا في ذلك على سبيل المثال رواية "**حكاية العربي الأخير**" التي تدور فكرتها حول مآل العرب الذي كان سببه الانحدار إلى الانحلال في ظل الأزمات والصراعات الدولية، تلك التي تجري بين القوى العظمى والأنظمة العربية الشمولية، أي بين إرادة السلطة ورغبة الاستسلام، والطاعة، وقد مثل الطرف الثاني الشخصية الرئيسة في الرواية [آدم] التي أريد لها أن تكون عالما فيزيائيا نوويا، ومشْرفا على مشروع "**صنع قنبلة نوويَّة مصغَّرة**"، يسهل وضعها في الزمان والمكان المحددين، وهي فكرة مستوحاة من الخيال، تحاكي مجريات أحداث العالم العربي اليوم. وقد اختار الكاتب قلعة [آرابيا]، في إشارة إلى الدول العربية، في حين اختار مسمى [أميروبا] وهي كلمة مركبة من أميركا وأوروبا.

وكان للحرروب العبثية بين العرب والغرب، أو فيما بين العرب أنفسهم، ـ في نظر الرواية ـ الأثر البالغ في تفتيت العرب وتشتيتهم إلى شظايا. ولم يعد لهم أي دور في بناء حضارة الألفية الثالثة، بفعل التمزقات الطائفية والعرقية، حتى بات أفضل العربي يوصم بـ: "**العربي الجيد هو العربي الميت**".

كما تطرح الرواية أسئلة أنطولوجية في ظل الأزمات الوجودية، بعد صناعة الإرهاب، وتحديد العدو؛ لتحقيق الهدف على الطريقة الميكيافيلية

Niccolò Machiavelli بوصفها نظرية تعكس **"الغاية تبرر الوسيلة"**؛ أي استخدام العنف من أجل إثبات القوة للسيطرة على الشعوب، وهو ما تتبناه دول [أميروبا] بحسب تعبير الرواية في استراتيجياتها السياسية، التي لم تجد غير شخصية [آدم] المُدَرَّب على إنجاز فعل الموت بسباق محموم، ويقوم بالحرب في [أرابيا] بالوكالة في صورة خيالية لها من القرائن الدالة ما تعكس الواقع.

والأمر سيان بين حكاية العربي الأخير، ورواية [فرانكشتاين[1] في بغداد] لأحمد السعداوي التي خلقت عالما سرديا من عالم واقعي، تناظرَا معًا ليعبرَا عن غزو العراق بدواع واهية. يسرد بطلها المأساوي علاقة الذات مع الآخر؛ "لأنه يبحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور، بحثا متدهورا"[2] غاية هذا الاجتياح الأساس من الناحية الاستراتيجية هو استحداث نظرية **[عالمٌ تابعٌ، حقيقة ممكنة]**، ومن الناحية العملية سلب الآخر واحتواء ممتلكاته من دون أدنى اعتبار لضحايا التفجيرات التي أتت على الأخضر واليابس، من قبل أمريكا مع **"ائتلاف الراغبين"**، وهو ما عبرت عنه الشخصية الرئيسة الشِّسمة الـ" مصنوع من بقايا أجساد لضحايا، مضافا إليها روح ضحية، واسم ضحية أخرى. إنه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتهم حتى يرتاحوا. وهو مخلوق للانتقام والثأر لهم"[3].

1- فكرة الرواية تتناص مع رواية "فرانكشتاين" لماري شيللي

2- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، 2010 ص 52.

3- فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، 2013، ص144.

نحن إذن، أمام أسلوب جديد من السرد، يَظهر الصراع من خلاله على أشده بين الهويات المتباينة، ويشكل قطبه الأساس مناهضة الآخر، ومواجهة مُجتلباته من **الصيغ المدمرة الناعمة**، والمد الثقافوي culturalisme فى افتتانه بتفصيل ثقافة جديدة وتفننه فيها، وليس هناك من سبيل غير صناعة تصدير العنف، وهو المبدأ الذي ينتهجه "**ائتلاف الراغبين**"، ويسعى إلى تحقيقه بأقل كلفة من خلال "إيجاد طريقة ذات كلفٍ متدنية، يوازي فيها بين أماني أمريكا النبيلة؛ لإحداث تنمية ديموقراطية في العالم الثالث، وبين رغبتها القوية في تجاوز عقدة أعراض فيتنام"[1]. هذه الصناعة التي تقوم على ركيزتين، **أولهما**: نشر "**شذا الوهم**"، وهو ما يتمثل في صناعة المنافسة الدعائية عبر **الإشهار/ الإعلان**، ومرونة توصيل الخدمات لخلق الرغبة في [الوصول] بسرعة فائقة، **وثانيهما**: إشاعة التضليل؛ لاستهواء الذات تقبل الآخر، وجذبها إليه، سعيا إلى تغيير القيم والأذواق من دون الشعور بتسلل هذه الإرسالية المتفاعلة مع كيان الـذات، في شتى المجالات.

ولعل عنفا بهذا المستوى لا يمكنه إلا أن يكون وصمة على جبين أصحاب القرار، ومؤشرا يوثق سوءة كلٍّ منْ ولي أمر دولته بالحفظ، والآمان، وهو ما تصوره رواية "**غفرانك يا أمي**"[2] للروائي محمود حسن الجاسم التي صور فيها ما يقع في سوريا من دمار وهدم العلاقات الإنسانية،

1- نعوم تشومسكي، ثقافة الإرهاب، ترجمة، منذر محمود صالح محمد، دار العبيكان، ص 65.
2- محمود حسن الجاسم، غفرانك يا أمي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2014

وتشتيت التركيبة الاجتماعية، وتهجير المواطنين، فضلا عن الدمار الذي ما زالت تخلفه تبعات الحروب العبثية المسلطة على الأوطان على النحو الذي سردته علينا هذه الرواية من أحداث الحرب الطاحنة التي تعيشها سوريا هذه الأيام، على لسان بطلها الأستاذ الجامعي ماجد الذي يؤدي الخدمة الإلزامية في كتيبة عسكرية سورية.

وتبدأ الرواية بتصوير نموذج للمواجهات العسكرية، وتسلط الضوء على وحشية القتل وبشاعته، وعلى سقوط الضحايا المدنيين بين مواجهات طاحنة لا ترحم، كما تتعرض لتجسيد الصراع النفسي الذي يعيشه البطل، وبعض الشخصيات العسكرية الأخرى.

وتنتقل الرواية لعرض التحولات والتغيرات في الحياة العسكرية للجيش السوري من خلال نموذج معين وهو كتيبة البطل ماجد، وتعرض تنامي الخطر في الواقع اليومي، في الحراسة الليلية والقنص، والقتل الجماعي لبعض العناصر، وتوافد الغرباء إلى الكتيبة، وفي مقتل بعض الضباط أو هروبهم، وفي تنامي الخطر في الحراسة. كما تركز الرواية على خصوصية العلاقة بين البطل وزميله الضابط المجند غسّان، الذي يكون بمثابة الأخ للبطل، تربطه به علاقة تاريخية تجري مجرى الدم، وتنقل لنا الخلاف بينهم في مسألة الحرب وهروب غسان من الكتيبة، في إشارة إلى ما ذهبنا إليه فيما تسببه الحرب القذرة من كراهية، وما تثيره من صراعات، بات يدركها المرء بوصفها مدمرة لكل القيم، فضلا عما تسببه من فساد في العلاقات السوية بين الناس. ثم تنقلنا الرواية إلى خارج الكتيبة لتجسد لنا

تطور الأحداث وفقدان الأمن على الطرقات العامة، عن طريق خروج البطل بمهمة عسكرية إلى منطقة شمال حماه، كما تبرز لنا التحولات في نفسية البطل من خلال توصله إلى قرار الهروب، وتصور لنا اللحمة الاجتماعية المعهودة سابقًا في سوريا عبر التداعيات التي يعيشها البطل وتجسيد جمال سوريا الأخاذ وآثارها العظيمة.

كما تعرض الرواية كيفية هروب البطل والتخفي في البلدة المحاصرة، والمعاناة الفظيعة التي يعيشها وإحساس الدونية الذي تلبسه بعد هروبه، ومشاهدته لبعض المجازر وهو مختبئ، كما تعرض لموقف عينة من الشعب من الحرب الطاحنة.

بعدها تنقلنا الرواية إلى خروج البطل من البلدة ووقوعه بيد جماعة مسلحة تعتقله، وتضعه في كهف يرى فيه أشياء قاسية، بشعة، ومهينة، وتبيعه أو تسلمه إلى جهة من المعارضة الإسلامية المتطرّفة، وتقف لتحاكمه هذه الأخيرة وتبرئه، وقبل خروجه يشاهد موقفًا لحكم قصاص ويتعرف إلى فظاعة الواقع هناك. ويتفاجأ بمحاكمة زميله التاريخي الغالي غسان كيف يساق إلى الساحة لقتله بعد أن حكموا عليه أن يقتل بالسيف، ولا يمتلك نفسه، فتحضر سوريا والتاريخ وطفولتهما وأهله وأهل غسان فينقض على الجلاد، ولكنه يقع لكثرة ضربه بالرصاص ويستشهد.

وإذا كان فضاء سرديات العنف في رواية [**غفرانك يا أمي**]، كما في غيرها كثير، يشخص حالة الرعب فينا، وسياسة القمع، فإن للذات المستخذية المتسلطة دورًا سافرًا ورَّث تبعات اليأس وتكريس سياسة

الهروب إلى السعير، بعد أن سُدَّت فى وجهه الآفاق التي جعلت منه مشحونا ومأزوما، وفاشلا فشلا ذريعا فى تحقيق الآمال، نظير الحياة المتأزمة التي توالت عليها حروب مفتعلة، ومن ثم أصبحت الرواية مع بداية الألفية الثالثة تمثل سرديات هذه الفجيعة، ونفوذ العنف بشكل ملحوظ، بعد 2003، في أثناء الغزو الأمريكي للعراق، حين تجلت مظاهر الإماتة والفتك في المناخ الثقافي العربي بشكل طاغٍ، وفي مجمل مظاهر الحياة اليومية، وهو ما أثر على المشهد السردي الذي صار تحت طائلة الدمار والقتل الشنيع، مما شكل حالة من الاضطرابات النفسية والاجتماعية لم تندمل بعد، ولم تلتحم علامات معافاته من صدمة ما حدث ـ وما زال يحدث ـ بشكل تراجيدي.

ولنا في مثل هذه السرود العديد من الروايات التي شخصت مصير الواقع بشكل دراماتيكي: منها على سبيل المثال، وفي مقدمتها على الإطلاق، بوصفها النموذج لهذا النمط من روايات العنف، أو المعبرة عن الخراب، رواية "**حكاية العربي الأخير**" للراوئي العالمي واسيني الأعرج، ثم تليها رواية **فرانكشتاين في بغداد**، للروائي أحمد سعداوي، التي وصفت فيها الواقع العراقي فضلا عن الواقع العربي بالمضمر، حين وصف فيها حالة العنف بشقيه الإرهاب، والإرهاب المضاد "حتى ينتهي الأمر بمن هو على قناعة بأنه يقاتل البربرية إلى السقوط فيها، لنصبح قبالة موت يتوالد لينجب مزيدا من موت وانتقام، تحركهما شهوة مفتوحة على الدماء يصعب إيقافها..في هذه الرواية يقوم [هادي العتاك] بجمع بقايا أجساد ضحايا

التفجيرات الإرهابية في أحد أحياء بغداد ليصنع منها مخلوقا يدعى [الشِّسمة]، بوصفه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتهم حتى يرتاحوا، أو هو جثة مجمعة من بقايا جثث متفرقة تعود إلى مكونات، وأعراق، وقبائل، وأجناس، وخلفيات اجتماعية متباينة، تمثل خلطة لم تتحقق سابقا.. وأن البدايات تظهر هذا المخلوق منخرطا في مهمة نبيلة كان مصمما على إنجازها، ويعلن نفسه ملبيًا نداء المساكين ودعوات الضحايا فيردد: "سأقتص بعون الله والسماء من كل المجرمين، سأنجز العدالة على الأرض خيرًا، ولن يكون هناك من حاجة لانتظار ممضٍ ومؤلمٍ لعدالة تأتي لاحقا في السماء أو بعد الموت"[1]. والأمثلة على هذا النوع من الروايات كثيرة، اخترنا منها ما توافر فيها من بواعث العنف بشكل ملحوظ في الجدول اللاحق.

لا أحد ينكر أن ما يجري في الواقع أصبح عصيا على الفهم، وكأننا نعيش عصر الميثولوجيا بأحداثها الخارقة، حيال ما تسرده الحياة اليومية، التي يغلب عليها ظاهرة صعود اللامعقول فينا، فاستعصت مبررات الفهم؛ إذ الفهم كما هو عند وليام دلتاي Dilthey **"ليس مادة للتوغل في عقول الناس، بل هو عملية لإدراك تغيرات عقولهم"**، واستحالت مسوغات التحليل من خلال رعب الحدث بممارسة القتل فينا، وقتل ذواتنا من ذواتنا، قبل قتلنا من الآخر، تجاوبًا مع القوى التدبيرية للتدمير وهي تخترق

1- ينظر، رزان إبراهيم، سؤال العنف والتطرف في الرواية العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين، منظور نقدي ثقافي، ضمن كتاب، الرواية العربية المعاصرة، ثوابت ومتغيرات، مؤسسة كتارا، الدوحة، 2017، ص 257، وينظر أيضا، فرانكشتاين في بغداد، 157.

ضمائرنا الواهية، لتجسد فعل الانفجار والانهيار؛ إذ "في حالة الإرهاب، تحاول الفرضية المطلقة التفكير به في ما وراء الممثلين والعنف المشهدي كظهور تناقض راديكالي في صلب سيرورة العولمة، في صلب شيء يتعذر نفيه، في تميزه، في هذا الإنجاز الحقيقي، التقني والذهني للعالم، في هذا التطور الحتمي لنظام عالمي منجز، إنجازا للعالم بتأثير قوة حاسمة، سواء رأينا في الإرهاب بكل أشكاله قوة مضادة حيوية تتمكن من القضاء على قوة النظام ـ كقوة عولمة عابثة ـ أو وجدنا فيها قوة موت، أي انقسام، نفي ضد قوة إيجابية لتصالح شامل، لعالم قابل للانصهار بكامله في التبادل. بالتالي قوة تحدٍّ وفشل ضد ما نسميه المماثلة الشاملة للعالم"[1].

إن طابع العنف في الرواية مبعثه معضلة الآخر بما يوظفه من إمكانات داعمة لمصالحه، يكون في ضوئها على قدر من المهمة للدفاع عن مصالحه، ضد كل من يقف في وجه مقاصده النفعية من توفير الحماية اللازمة، حتى لو كانت أمنية، أو عسكرية، فضلا عن الثقافية، وهو الأمر الذي خلق صراعات متعددة بين الذات والآخر، وخلق آثارا مفجعة، تسببت في الدمار الكامل، والانهيار النفسي قبل الهلاك الذي عم البلاد والعباد، وقد عبرت عن ذلك بشكل واضح الرواية العربية من خلال تضلُّع الكتاب واقع الحياة اليومية المقروحة، حين صوروا حقيقة الموت، ومظاهر العسف، وفقدان الأمن، والتهجير المنظم، والتشتيت المدبَّر، من واقع فرض على الذات ضيمًا.

1- جان بودريار، عنف العالم، [بالاشتراك]، ترجمة عزيز توما، ط1، 2005، ص 61.

ومجمل ما يمكن أن نستخلصه ـ في ضوء محدودية المساحة المسموح بها لهذا البحث ـ أن كل رواية من الروايات التي كتبت في الحقبة الأخيرة تحمل في تضاعيفها قدرًا من التعبير عن الموت والقتل والإرهاب، وتحت ظروف متعددة وقاسية، على حد قول الشاعر **ابن نباتة السعدي**:

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره

تعددت الأسباب والموت واحد

وفي هذه البيبليوغرافية المختصرة ما يمكن أن يقرب من فكرة الكم الهائل للروايات التي تناولت العنف بأشكاله، وتحتاج إلى تيمات فنية تحلل هذه النصوص المشحونة بدلالات العنف، والضيم، والظلم، والموت، والدمار، و" يبقى أن كثيرا من الروايات التي ـ نعرضها في هذا الجدول ـ وفي هذا المحور كانت تدفع باتجاه التركيز على الديناميكية النفسية لشخصياتها بكل ما يعتريها من علاقات ضدية بسلوكيات عدائية معقدة، وهو ما يدخل في صلب تحدٍّ يواجه الروائي، يبقى متمركزا حول كيفية بناء الشخصيات في إطار منطلق صراعات داخلية، وأخرى خارجية، بما يمكن أن يمنحه هذا البناء للقارئ من فرصة اكتشاف هذه الشخصيات، ولربما الاندماج معها.[1]

1- رزان إبراهيم، سؤال العنف والتطرففي الرواية العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين، منظور نقدي ثقافي، ص266.

وإذا كانت الرواية لدى الجيل الجديد قد مالت إلى هذا التوجه من الكتابة عن العنف، والإرهاب، فلأن الانشغال بها مدفوع بالسؤال عن مصير الذات داخل هذا المشهد التراجيدي الذي يعيشه الكاتب، بوصفه معادلا موضوعيا، وخاضعا للاعتبارات الثقافية والاجتماعية. وتعيين هذه الروايات في هذا السرد الإحصائي المقتضب لا يعني الحصيلة النهائية؛ بل هناك روايـات أخـرى، قد تكون أوفر حظوة من هذه في تناول هذه الموضوعات، ربما فاتتنا لغفلة منا، وكلها تحتاج إلى بحوث دقيقة لتفصيل معالم هذه المظاهر من روايات العنف المنتشرة مؤخرا:

الكاتب	عنوان الرواية	الموضوع
واسيني الأعرج	2084 حكاية العربي الأخير	مساهمة الذات في دمار الواقع العربي وخرابه
إلياس خوري	رائحة الصابون	تصور لبنان بعد تعاظم الطائفية، والضياع، وعدم الاستقرا من خلال العنف الذي أدى بالبلد إلى ركام الجثث ونتانة الدم المتيبس وصور البشر إلى وحوش تسفك الدماء.
إبراهيم نصر الله	حرب الكلب الثانية	ترسم صورة "نزعة التوحش التي تسود المجتمعات والنماذج البشرية واستشراء النزعة المادية بعيدا عن القيم الخلقية والإنسانية فيغدو كل شيء مباحا حتى المتاجرة بمصير الناس وأرواحهم"
أحمد سعداوي	فرنكشتاين في بغداد	تُسرد الرواية على لسان الشخصية الرئيسة "هادي العتاك" التي تقوم بتجميع أجزاء من جثث القتلى من هلاك العراق ودماره، يُنتج منها كائنات بشرية غريبة، يرسمها في صورة خيالية تحاول الانتقام للعراق من الدمار الذي أجبر عليه، والثأر من الآخر.

الكاتب	عنوان الرواية	الموضوع
جمال عبد الرحيم	موستار	الرواية العربية الأولى التي تؤرخ لحرب البوسنة وتحكى تاريخ الشعب البوسنوى ومعاناته [بقيادة رئيسها الرشيد "على عزت بيجوفيتش] وعن الأُبرياء الذين اصيبوا فى اقسى الحروب الحديثة وحشية وبربرية"
سنان أنطوان	يا مريم	حادثة الهجوم على كنيسة النجاة في بغداد 2010
الحبيب السائح	من قتل أسعد المرّوري	جاء في صورة من سرد الرواية:" تعيش مدينة وهران ولمدة أربعة أيام على وقع اختفاء "أسعد المرّوري"، الأستاذ بجامعة وهران والناشط الحقوقي، قبل أن تهتز في اليوم الخامس بخبر اكتشاف جثته هامدة بمقر حزب الحركة الديمقراطية الذي ينتمي إليه"
الحبيب السائح	الموت في وهران	تعد مدينة وهران في سرد الرواية الحدث الأبرز للعشرية السوداء، في التسعيانت من القرن العشرين" ويتطرق النص إلى الحياة اليومية لسكان مدينة وهران بعاداتهم وحميمية يومياتهم في جوانب المدينة العتيقة، التي تتحول إلى مكان تنمو فيه كل أنواع العنف ومظاهره، فلم يعد شيء يشجع على البقاء حيا في مدينة ميتة، وأن الموت في وهران متعدد جسديا وبشكل مأسوي ولكنه أيضا هو مظهر لهلاك كثير من المعالم التي كانت تعطي وهران حياة أخصب مما هي عليه الآن"
عبد الخالق الركابي	ليل على باب الحزين	وصف للبواعث التي أدت إلى خراب الواقع ودماره
فيصل النوري	جارة الأزد	تصورالتحولات السياسية والاجتماعية التي طرأت على العراق بخاصة بعد غزو العراق، وانتشار العنف الذي أدى إلى هلاك البلد.

الكاتب	عنوان الرواية	الموضوع
بشير مفتي	دمية النار	تروي الرواية ـ في جزء منها ـ أحداث الجزائر الدوامة في العشرية الحمراء، في التسعينات من القرن العشرين، والتحاق إحدى الشخصيات بالجماعة الإرهابية. رواية موغلة في سوداوية كالحة.
محمود حسن الجاسم	نزوح مريم	تعرض الرواية لمشاهد الرعب، والدمار، والقتل، والنزوح التي وقعت في سوريا، في فترة عصيبة من الحرب الحالية، وتركز في سردها على واقع الرقة السورية، وما تعرض له أهالي الرقة من تقتيل، ورعب، وقمع، وإرهاب، واضطهاد، في ظل الجماعات الإسلامية المتطرفة. وقد كُتبت بصورة رسالة أشبه بوصية من بطلة الرواية سارة طوني جبور المسيحية، زوجة المهندس المسلم الذي اختطفته الجماعات الإسلامية حين استباحت الرقة، كتبتها إلى ابنتها مريم التي نزحت ولجأت معها.
محمود حسن الجاسم	غفرانك يا أمي	تسرد أحداث الحرب الطاحنة التي تعيشها سوريا هذه الأيام، على لسان بطلها الأستاذ الجامعي ماجد الذي يؤدي الخدمة الإلزامية في كتيبة عسكرية سورية.
الأشعري محمد	القوس والفراشة	تفسير العنف ومبرراته بصور موجعة
إبراهيم اليوسف	شارع الحرية	تتحدث عن واقع المناطق الكردية في سورية، منذ بداية الثورة السورية التي انخرط فيها الكرد، وحتى الآن، بوصف دقيق للوضع الأمني.
ناجي جمال	موسم الحوريات	وصف للجهاديين والمتطرفين الذين يقاتلون من أجل الأجساد الكريستالية، على وصف الرواية.
سمير فرحات	بنات خودا	رسم صورة الحرب التي تقود الشعوب إلى حتفها بفعل المساهمة في الخراب والدمار من خلال تجنيد الإرهابيين عبر زرع أفكار دينية متطرفة في نفوسهم.

الكاتب	عنوان الرواية	الموضوع
أحمد المخلوفي	شعلة ابن رشد	لعل خير من يعبر عن موضوع الرواية، هو مقطع من حوار دار بين الشخصية الرئيسة، والشخصية الثانوية: قد لا يكون لنا مكان في عالم يطحنه جنون العقل وخوف السلطة وجشعها الموحش، وخواء الوجدان، وشهوة القتل، وصناعة الإرهاب، وتشجيع العنصرية المقيتة، ص11.
هبة أسعد	الحب على شرفات الموت	ترسم علاقة تدور بين شاب يهودي مكلف بقتل الطلاب العرب في جامعة لندن والمتحيز للعقيدة الصهيونية.. وسارة الفتاة العربية التي جاءت من بلدها لدراسة الطب، فتحول هذه العلاقة اليهودي إلى أن "ينبذ الحرب، وينشد السلام ويسعى إلى حبٍّ يُطهِّرُ القلب ويُنقي النفس، ويرتقي بالرَّوح فوق معتقدات الصهيونية المجرمة."
أنس التكروري	إلى الجنة يا.. جورج	تسرد واقعا مريرا من خلال صورة الجهاد الذي يتسبب في قتل الأطفال والنساء والشيوخ.
مراد سارة	التغريبة السورية	تسرد صورة التشريد التي وقعت للشعب السوري بعد الدمار الذي أصابها، واغتيال حضارتها، فضلا عن شعبها.
رضا لاغا	ريح من داعش	رسم حالة الإرهاب في صورة داعش المتغذى بالإحساس المضمر بالحقد.
مريم الزعابي	بأي ذنب قتلت	تحكي صورة الحب والحرمان في زمن الحرب
عمار باطويل	عقرون	تتناول الرواية شهادة من زمن الحرب بين الشمال والجنوب في اليمن، وكيف عملت شرخا عميقا بانقسام اليمن إلى شعبين، وتغليب الشمال على الجنوب باسم الوطنية اليمنية في المركز السياسي
علي صادق	سوزان	الرواية تتضمن واقع العراق بعد االغزو. وتسرد وقائع مفصلة لكل ما جرى من أحداث مأساوية مرت على العراق بعد الاحتلال.

الكاتب	عنوان الرواية	الموضوع
علاء مشذوب	شيخوخة بغداد	إدانـــة للحــرب وللعنـــف وللطائفيــة، ولــكل مقتربــات المــوت، غايتهــا وصــف أجــواء ســوداوية قاتمــة مــن خــلال الخيبــات والاحباطــات التــي تتعــرض لهــا شــخوص الرواية.
رجاء بكريّة	عَين خفشة	تتحدث عن خطاب ما بعد الكولنياليّة، مبرزة الصراع بين الأنا والآخر بشكل يغلب عليه طابع العنف المادي والمعنوي، وفضح المستور والدّفين في ثنايا التّاريخ، من خلال نبش الذاكرة الفلسطينيّة.
نصر رأفت	الحور العين	تسرد حادثة اختطاف حافلة تقل مجموعة من السائحين الأجانب أثناء زيارتهم لمعالم مدينة الأقصر وآثارها من جماعة إرهابية تخطط، للمساومة بهم، مقابل الإفراج عن زملائهم فى السجون.
بسمة البوعبيدي	رائحة الخوف	وصفت بأنها: "رواية القتل الرّمزي بشكل شنيع: قتل الرّجل/ الزوج/الأب/السلطة/المجتمع الذكوري/العادات والتقاليد/ العائلة/السلطة السياسيّة/ والهيمنة، والقمع. موضوعها الأساس شهوة القتل في شتى المجالات"
لطيفة الدليمي	خسوف برهان الكتبي	سردت حالة العراق، "ورصد الظواهر التي خلفتها سياسة السلطة في حروبها الخاسرة، وقمعها الدموي، وما نتج من تلك السياسة من حصار وجوع"، ودمار وهلاك.
لطيفة الدليمي	سيدات زحل	تروي فجيعة المأساة والخراب الذي حل بالعراق.
محسن الرملي	حدائق الرئيس	توثيق لأهم أحداث العراق على مدى نصف قرن، خاضتها العراق في حروب خاسرة، بدءا من الحرب الإيرانية العراقية.
وارد بدر السالم	عجائب بغداد	مأساة بغداد بالنظر إلى ما أصابها من عنف وخراب، وطائفية من خلال التركيز على دور الإعلام.

الكاتب	عنوان الرواية	الموضوع
علي عبد الأمير صالح	خميلة الأجنة	علاقة عاطفية بين شابة وصانع التوابيت، ترسم قتل المعايير والقيم.
شاكر نوري	كلاب جلجامش	ترسم واقعا مريرا من خلال التعايش مع الجثث.
سالم حميد	تل الرؤوس	تدور حول الموت الذي يخيم على المدينة الافتراضية [تل الرؤوس] بوصفه صورة لما جرى للعراق.
عالية طالب	قيامة بغداد	تصور مشاهد العنف، ووصف طرق الاغتيالات البشعة بعد غزو العراق، وكأن قيامة حلت بالبلد.
علي بدر	حارس التبغ	وصف حالة الأقليات في العراق بعد الغزو، والممارسات العنيفة التي سلطت عليهم.
نزار عبد الستار	الأمريكان في بيتي	وصف الجريمة المنظمة في العراق بدعم من قوات الاحتلال.
برهان شاوي	مشرحة بغداد	ترسم أوصافا بشعة لعملية القتل من العصابات الإرهابية.
الزاوي أمين	قبل الحب بقليل	وصف للمآلات السياسية والاجتماعية التي أوصلت الواقع العربي إلى الدمار.
جورج يرق	حارس الموتى	وصف الإرهاب من أجل الظفر بالغنائم.
رزوقة يوسف	ريكامو	رسم الواقع من خلال تحول مسيحي إلى جهادي في سوريا.
كمال الدين حازم	مياه متصحرة	ترسم تفشي الإرهاب في بغداد، رمز الأمة العربية بعد الغزو الأمريكي.
رشاد أبو شاور	سأرى بعينيك	رسم صورة الفشل المؤدي إلى خلق كائن متوحش يسمي نفسه أميرا ليقود الواقع إلى خراب.
مهدي عيسى الصقر	بيت على نهر دجلة	تصف ما مر به العراق من أحداث مروعة أتت على كل شيء، سواء عبر تفجير بيوت الله، أو تهجير العوائل، وقتل، وإرهاب.

الكاتب	عنوان الرواية	الموضوع
مهدي عيسى الصقر	صراخ النوارس	تصور مأساة العراق، والحالة التي آل إليها الوضع بعد الحرب المدمرة، وقد أفرزت هذه المآسي الهائلة شرخا صعبا في كل شيء، وتأتي أهمية هذه الرواية في أنها نشرت زمن النظام السابق.
حنان جاسم حلاوي	دروب وغبار	تبحث في مصير الناس بعد فاجعة الحرب التي قضت على الصغير والكبير، وهجرت العائلات، وشردت الأطفال، بحروب تبدو لا جدوى منها.
حنان جاسم حلاوي	ليل البلاد	تعد هذه الرواية وثيقة تاريخية للتعبير عن مرحلة مفصلية مرت بها العراق في ظل الحروب الخاسرة، وبخاصة مرحلة الغزو وما خلفته من دمار، وقتل، وتهجير.
شاكر الأنباري	نجمة البتاوين	تسرد واقع العراق في أجواء الحرب، مع التركيز على ما خيم على الأجواء الطائفية، التي تسببت في انقسام الشعب، إلى طوائف ومليشيات تتقاتل فيما بينها.

الرواية والهوية المسلوبة

ما قرأت من رؤية سردية تشتمل على قيم حضارية، تُغني واقعنا استبصارًا من وفرة دلالاتها، وحقائق معانيها، مثلما قرأت في رواية العربي الأخير؛ لما فيها من كفايات ضاربة في عمق ما آل إليه وخْز الضمير العربي بطعنات الآخر النافذة.

زفرة العربي الأخير

بدأت بوادر سقوط "**حكاية العربي الأخير**" منذ أمد بعيد، قبل انهيار الحكم مع الحاكم الصغير el chico بحسب مسمى الإسبان له، وهو أبو عبد الله محمد الثاني عشر، الملقب بـ"الغالب بالله"، المكنى بـ"**الزغابي**"؛ أي المشؤوم، عام 1492م، بعد أن فرَّط في مُلْكٍ " بكاه كالنساء لم يحافظ عليه مثل الرجال"، حينها لم تكن تنهيدته ـ من على قمة جبل تطل على غرناطة وحمرائها هي شهقة نفسه القنوطة ـ الأخيرة، بل كانت هي الأكثر حسرة، بعد أن كانت زفرة الألم بادية منذ رمز الخيانة في اسم [أبو رغال) عميل أبرهة الأشرم، ومنذ أن نكث الملك الضليل "امرؤ القيس" حبل الآصرة، ومن بعده ابن العلقمي لصالح هولاكو بقتل

الخليفة العباسي المستعصم، ثم خيانة [شـاور] لصالح الصليبى [أملريك] 1164م، وتلتها الخيانات تلو الأخرى.

وإذا كان للتاريخ رواياته؛ فإن للرواية تاريخها، ورواية "2084 **حكاية العربي الأخير**" تروي زفرة هذا العربي - في مسمى الشخصية الرئيسة [آدم] - بأحداث صاخبة، تعبر عن حيرة كينونة وجوده الغارق في اللاجدوى، والمصاب بالذعر، والمتلهف إلى النكث والنقض، والسابح في غَرارَة المشتهى، بعد أن انفلت منه زمام المآب؛ وبعد أن أغشاه التثاؤب، واحتوته ثقلة النعاس؛ الأمر الذي خلق لديه مخاض العدمية اليائسة. هو ذا ما ترويه الرواية على لسان [آدم] الذي فقد علامات [آدميته، وأُفرِغ من جوهر مسماه، وأزيح إلى مصيره المجهول.

ومنذ بدء زفرة العربي الأخير، حين لفظه الواقع المأمول، لم تعد الأنطولوجيا تريده فاعلا في الوعي الإنساني، أو منتجًا للعقل العملي، بل أرادت له الخنوع فاستكان، واشتهت له أن يبقى في البراري فانتكس، وآثرت له الاستلقاء على العشب فحن إلى شميم العرار، عزل نفسه عن المشاركة في اتخاذ المبادرة، فاسترخى متلذذًا بالثناء، واستطاب التقريظ والتحميد، أُبقِي على التواكل فاهتز بالاستسلام للدعاء، استكان من دون أدنى عناء، فأشيد به تمجيدا، عدا ما كان يجلو بصره، ويتسنم ذروة مجده في البحث عن "الخضرة، والماء، والوجه الحسن" فما كان منه إلا أن غار في تفاصيل نشوة الوجه الحسن. أَفَلَ السؤال، واختفى عن ناصيته، اكترثَ للنظام بالموروث، وأعرض عن

السعي المنشود، اقتفى السلف الصالح تأسيا بالمجد الأثيل، تلافَى إعمال النظر، وتمادى في البحث عن النضارة.

بين ما لم يُفترض وما لا يمكن افتراضه، اقتيد [آدم] (الشخصية الرئيسة) لكي يتحول إلى سراب؛ بل إلى رماد، وما أن يحاول خَلَفُ [آدم] الواعد حتى يصاب بالذهول، نظير هول ما سمع، وما قرأ، وما يشاهد، مما تجاوز ما أسسه دلتاي Wilhelm Dilthey لفهم تعبيرات الحياة: "**نحن نفسر الطبيعة، أما الإنسان فعلينا أن نفهمه**"، وفي ضوء ذلك قد يكون بوسع أيٍّ من هذا الجيل التعليل لعلل العربي الأخير، غير أن التّعلات تزيد من فظاعة اليأس بقدر عبء تبعات الغائلة. وبفعل الثقافة الراجعة يجد الخلف عن السلف يجني من زفرة العربي الأخير ثمرة اليأس، من نواة العدم في جوهر توالي مسارات الوجود الإنساني، والواقعي، ومن ثم أريد له أن يكون خارج ماهيته الروحية، والإنسانية، والواقعية؛ أي أن يكون خارج فعل الحدث في نسيج الكون، وفي حالة انبهار وهو يتصور روع ما حدث، ويحدث، وكأنه يستدعي إحدى شخصيات ألفرد هيتشكوك Alfred Hitchcock، كما في شخصيات قصة [**النافذة الخلفية**] بما تتضمنها من دلالات تشير إلى التلصص على الأقارب والجيران بشكل مفزع، وهو ما يعكس حالة تاريخ [العربي الأخير] في تلصصه ضد بني جلدته لحساب الآخر، وفي ذلك تصور فاق كل ما يمكن للعقل أن يتصوره.

وفي ضوء هذا المعطى، كيف يمكن تتبع نبْع أحداث حكاية العربي الأخير المتشابكة، بقدر تشابك مِصْداق اللامقول في القول، واللامعقول

في العقل، واللامعنى في الفعل السوداوي، وهو ما شكل النزعة العدمية، وزرع اليأس على نحو مثير للعجائبية والغرائبية، وبكل ما هو مدهش، ومبهر، كما جاء في قول [آدم]: "أنا [آدم] لمن لا يعرفني، من سلالة شاء لها القدر أن تتوقف مثل بقية السلالات المنقرضة، أو التي هي في طريقها إلى الزوال"(1).

هي ذي العوامل التي كانت تحرك حكاية العربي الأخير في خلق تجربة شَذْرِية، بعد أن تبين للناظر أن حياته لم تكن سوى لعبة لاهية في يد الآخر، وأن لا شيء كان في حياته ذو قيمة غير التسلية التي عششت لحضن فَقْسٍ مارج، ومعانقة الأسوإ الذي عمَّ أفقه، وإجهاض الأمل، وتكبيل الأحلام. كل ذلك، وغيره كثير، احتوى عقل [آدم]، فاضمحل إلى رماد، وتلبس قيمه بالشقاء، وأنساه التصديق في الإيمان، فأصبح يمثل ـ في الكون كله ـ الإنسان المفزع، المُلاوِص، المقلق، المُمْذِل بحبكات مثيرة، مصدرها النُّتونة، وثمرتها الارتعاب والذعر.

تفكيك العربي الأخير أنطولوجيا

تعد رواية "2084 حكاية العربي الأخير" سامقة البناء الفني، شامخة الموضوع في الوطنية، يافعة النهج السياسي، عالية الكعب في إحياء الضمير، لم تترك بصمة في ناصية الوعي العربي إلا أنبهته من سباته العميق، وهي بالنسبة إليَّ من أهم أعمال أيقونة الرواية العربية المبدع [واسيني

1- واسيني لعرج، حكاية العربي الأخير 2084، دار موفم للنشر، 2015، ص 95.

الأعرج]، بالنظر إلى ما رسمته من مثول للنواقص، والنقائص، لواقعنا العربي الموبوء؛ إذ الوصف فيها فينومينولوجي بامتياز، والأحداث فيها تبحر في إعمال النظر بتقصٍ دقيق، وخبرة وافية. لقد استطاع واسيني الأعرج أن يصور لنا كينونة الكائن العربي في شخصية [آدم] بوصفه مَمْذولاً، مُلاوِصًا، مُشيَّئًا، بعيدًا عن عالم الكينونة، أو المسهم في إنتاج القيمة، أو المبادرة في فضائل هذه الكينونة الأنطولوجية الحقيقية.

أدخل الروائي بطله [آدم] في مساءلة مع ضمير هويته اللاحقة بشكل دراماتيكي من خلال استنطاقٍ تَهِيمٍ، بعد أن عمَّته التهم التي جعلت منه أُلهُوة يتلهى بها الآخر، وسَلوى في يد مطبخ صناع القرار، مثل منظمة AIPAC، ومنظمة ARZA، ومنظمة WJC ومنظمة Rotary International، وغيرها كثير من المنظمات العالمية التي حولت الكون إلى واقع افتراضي، مجرد من كل ما هو نفيس، عظيم القيمة، وبما لا يتوقعه، أو غير قابل للسرد the antinarratable بحسب تعبير روبين وارهول Robyn R. Warhol؛ إذ الواقع بات يُعنى بموضوعات أكثر ضراوة في جانبها السياسي على وجه التحديد، ولعل انعطاف السرد في الآونة الأخيرة إلى هذا النوع من الموضوعات يشي بإدخال الواقع في سماجة السلوكيات مع المؤسسات التي أضحت تعزز كينونات ضعيفة، وتستنزف الكينونة التجميعية Associatetive entity، والرواية السياسية إذ تحاول أن تتلقف هذا الواقع المبتذل؛ فلأنها تعكس كل ما هو سقيم، ومفكك، ومنفصم من العروة، في مقابل محاولة التخلص من الواقعية المبتذلة، التي ماعاد الواقع في قيمه

المؤسسية النموذجية يستسيغها، بالنظر إلى تنوع المعارف الجديدة ذات الصبغة الأنطولوجيا التي أصبحت تعنى بكل ما يمت بصلة إلى تنامي مجالات المعرفة بشتى السبل، والبحث العلمي في ميدان علم المعلومات بالمفاهيم الجديدة conceptualization وعلاقاته التركيبية الدلالية؛ بوصفها كتلا معرفية blocks building مرهونة بجملة من المصادر المعرفية والثقافية. ورواية العربي الأخير تسلك هذا المنحى بشكل واضح؛ إذ تعاملت مع الواقع على أنه يمثل "قيمة إشكالية" على حد تعبير يوجين يولاس Eugène Jolas. والحال إنه "ما عاد أحد يلقي بالاً للتصوير الفوتوغرافي للحوادث؛ بل لاستكشاف عملية التصوير ذاتها، تلك الطريقة التي يتم بها تأطير الحوادث" وبغض النظر عن أية حبكة، أو ثيمة (موضوع) محددة لأية رواية حديثة فإن التساؤل المصحوب بالدهشة حول ما الذي يجعل الأشياء حقيقية لنا؟ إن مسألة الواقع عدلت كثيرا في نمط الواقعية السائدة في الرواية الحديثة؛ الأمر الذي نتج عنه واقعية جديدة مؤسسة بطريقة غريبة على الشكل في يقينية الواقع ذاته"[1]

لم تترك شخصية العربي الأخير [آدم] مجالا من هذا الواقع إلا تعفَّرت فيه، ولا أيّ درع يحميه، كان ومايزال عاريا، مجردًا من كل القيم، إلا ما ظهر منها زيفا، خاليا من إرادته، خائرا في عزيمته، هشًّا في شكيمته، يتخذ من كفاية الخنوع مثلا يحتذى، يعرف معنى الدمار ويمارسه، يعي قيمة التبعية فيستقوى بها، يعرف أنه لا يعرف ما يدور من حوله، ولكنه

1- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة لطفي الدليمي، دار المدى، ط1، 2016، ص 107

يكابر، لم يشعر " بأن سنة قديمة مضت، وأخرى جديدة حلّت، لكنه تأكد من أن شيئا ما، يخصه، قد تغير نهائيا، لم يكن قادرا على الإدراك إلا بعض تفاصيله الهاربة، انكفأ كالعادة يسجل الحدث على كومات الأوراق البيضاء التي وفرتها له رابطة **ليدرافيك** Lidrafic [1] في انتظار الحصول على اللوح الذي وعدته به، من الجيل الأخير الذي يشتغل بالسماع، ويخط ما يُملى عليه"[2]، ما يعني أن [آدم] وجد نفسه بحماقة البلادة مجردا من هويته التي قوضها بالإذلال، وبكل ما تساوق مع احتقار الذات. العزلة شعاره، والانطواء سيده، والصلة مع مرجعيته الثقافية عدوه، إرادته قائمة على لا شيء يستحق أن تتعب من أجله مادامت الرعية مذعنة طواعية، والخير وافر تبديده، والأمن مفتول صنعه، وحمايته من Lidrafic آمنة، على حد ما عبر عنه بالمنة، والإفضال، إلى رئيس منظمة Lidrafic في قوله:" شكرا سيدة إيفا على كل ما تقومين به من أجلي، وضعي تحسن، معك أشعر حقيقة أن هناك متسعا لشيء آخر غير الأحقاد بين البشر، غير الموت المنظم بالحروب أو بالظلم".

شاخت هيكلية [آدميته بأخاديد مشاعر المهانة، وغضون علامات المذلة، تسلل الغل في مساماته فترهل الجسد، وصار مع كل هذا المسخ بالتبعية رهن مقام سيدة "حقوق الأجناس الآيلة إلى الزوال"، التي كانت

1- هي رابطة تماثلية ذكرت في الرواية للدفاع عن حقوق الأجناس الآيلة إلى الزوال Lidrafic (Ligue des Droits des races en fin de cycle) ينظر الرواية، ص 52.

2- واسيني لعرج، حكاية العربي الأخير، ص56-57.

تعطيه جرعات الخضوع، واحتراف قيمة الإهمال، وتكريس التسيُّب، وترسيخ المسكوت عنه؛ لكي يكون نشطا للتأسي في جميع مراحل صيغ الفعل بكل ظروفها الزمانية والمكانية.

تطرح الرواية مساءلة اللامقول في السرديات الكبرى للضمير الجمعي، واستجواب التشتيت الأخرق الذي تدرج إلى أن ورثه العربي الأخير تباعًا على النحو الذي أودعه غرفة الإنعاش؛ ليظل في موته السريري؛ وكأن الشخصية الرئيسة [آدم] اختار فعل الانتحار ببلوغ ذاته إلى مؤدَّى الموت طواعية، بعد أن أرسى فشله، وأظهر تخاذله، وبرهن وهَنه في صون نفسه بالكينونة التجميعية Associatetive entity، وسلب مصيره بالتخلي عن هويته، وتقاعس عن حقيقته المطلقة، وتفاعلها مع درب الوجود بما ينبغي أن يكون، وليس بما هو مجبر عليه، وتخاذل عن واجبه إذلالاً. وإذا كان [آدم] قد اختار هذا المنعطف بوصفه موتا اختياريا؛ فلأنه شعر بفعل تأفُّنه، وازدرائه بمسئولياته، وتخليه عن دوره الإنساني الناهض بالعزيمة الصادقة، والقائم على المواكبة، ومسايرة تغيير المستجدات التي أصبحت تشكل وعيها على مواجهة العالم الجديد الذي بات يتعفر في مثوىً آسنٍ، يعمُّه الشك المريب، عالم تنبعث منه معالم انهيار المعنى، والشك في اليقين، وهو ما أشار إليه **جيسي ماتز** Jesse Matz بأن السرد إذ يحاول مساءلة العالم الجديد، واستبداله بالعالم الأثيل؛ فلأنه يريد له التحول عنوة إلى ما ينبغي أن يكون عليه، وفق معايير البراديغم الواعد، كما يريد له أيضا أن ينطلق من الشك بوصفه "امتحانا للحقائق، ومساءلة

للأساسيات الراسخة[وهذا يعني] عدم التسليم بقبول الحقائق المعطاة، وعدم التسليم المسبّق بأن الحقائق تعمل على نحو محدد بصورة مسبّقة، بل تعني مناهضة الافتراضات المسبّقة والمسلم بها بصورة قبلية apriori، وتمحيص المعطيات، والنظر إلى ما تحت الأساسات الراسخة: التشكيكية تعني أن الرواية الحديثة تميل في الغالب إلى العمل على نحو معكوس: فهي لا تنطلق من نقطة شروع أولية لتشكيل حكاية ما؛ بل على العكس، هي تبدأ من نقطة شروع ما، ثم تحاول كشف النقاب عن التساؤل التالي: [**كيف بلغنا هذا الأمر؟**] **والسبب الذي قاد إلى** [**الواقع**] الذي تغادره حكاياتنا [**مع ارتقاء الواقع؟**][1]، الذي يطرح أسئلة كثيرة من هذا القبيل، باتت تحوِّق على تفكيره المرتبط بالدونية، ولذة المنفى بمفهوم جوليا كريستيفا، إذ "كيف يمكن للمرء أن يتفادى الغرق في مستنقع الفهم الشائع، إن لم يكن بأن يغدو غريبا في بلاده، ولغته، وجنسه، وهويته"[2].

لعل الضمير الجمعي في شخص [آدم] يعكس التمزق الذي يجد نفسه منتشرا في تضاعيف الأزمنة المتعاقبة، ويجسد وعيًا عاجزًا عن صناعة أي شيء، إنه يعيش حالة من الاغتراب المزدوج بين مرآة ماضيه الرمادي، وصورة حاضره الدموي، ومن ثمَّ فإن [آدم] موجود وغير موجود، يعيش بين الوجود والموجود، الوجود في ظاهره المجرد من الفعل، والموجود في جوهر الامتثال للآخر، إنه شخصية تتقمص وجوهًا

1- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص 108.

2- هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، 2006، ص 251.

متعددة في وجه واحد، يعيش الجحيم والانفصام والتفكك، موزع بين وجود الذاكرة الملتبكة، والواقع المترهل، المؤدي إلى تعميق الهوة بينه وبين موروثه، وحاضره: " ها أنا أخرج الآن من دائرة الخوف لأذهب نحو تيه لا أعرف مآلاته؛ ربما لأني الآن لم أعد أشكل أي شيء على العموم. في أعماقي، كان بي شيء من رمال هذا المكان، الذي لم أعرفه إلا من ميراث حملته طويلا قبل أن أعرف جزءا منه، لم يكن ميراثا حيا، ولكن موتا، كان عليَّ أن أجرّه مثل الملايين بدرجات متفاوتة عبر قرابة العشرين قرنا"[1]. عشرون قرنًا أججت انتصارات السكينة في جسده، واكتسحت الغثيان على عقله، كل ما كان يملكه هو التعالي بالتضخم في أناه. وإذا كان سارتر Jean-Paul Sartre قد تبنى شعار [**الجحيم هو الآخر**] فإن [آدم] قد تبنى [**النعيم هو الآخر**] بعد أن تنكر للوثوق بمرجعيته، ووعيه الجمعي الذي من دونه ما كان له أن يكون على أناه الآنية. وفي ضوء ذلك يبدو أن [آدم] آثر خيار الانتحار بفعل إبادة الهوية، واصطفاء التفنن في استئصال صفات حقيقته الجوهرية، وبلوغ ذروة الانكفاء على الذات، والتآخي بالانحناء للآخر الذي وفر له الحماية، كما جاء في قول الماريشال ليتل بروز: " إذن أنت هو [آدم]. الرجل الذي كان يفترض أن يُقتل، ولكنه خرج من موت موته بأعجوبة، وبفضل تضحية ثلاثة من خيرة رجالنا"[2]

1- واسيني الأعرج، حكاية العربي الأخير، ص 445-446.

2- المصدر نفسه، 110.

مستودع الوَصْب/ فَصمُ الهوية

يُعد حال التشرذم الذي يعيشه الواقع العربي استثناء ـ آخذا ـ لقاعدة مترسبة في اللاوعي، وخرقا لهوية متأصلة، نأى بنفسه بعيدا عن الإجابة عن سؤال مَرْمَى النظر، ناهيك عن سؤال الوجود، بعد أن فقد بعدين أساسين، البعد الروحي والبعد الثقافي، مقابل انشغاله باللامعنى، وبأساليب التلهية التي استبدت بعقله، وضمن هذا المنظور استبدل [آدم] "**العربي الأخير**" أسلوب الفرجة بأسلوب التأمل، وسلوك التمظهر بطريق التحضر، ونهج الدمار بمسلك البناء، ومذهب الجحود في الاعتقاد، بمذهب الإخلاص للإيمان؛ إذ أصبح كل ما فيه نابع من نزعة التشتت، وبقايا متذررة في حماية كينونة الآخر الذي وصف الضمير الجمعي [**لأرابية**] الواهنة ـ نسبة إلى العرب ـ بالتابع الوضيع: "كنت أنوي أن أخلصه من ذاكرته الشقية؛ ليصبح منسجما مع حاضر يتغير بسرعة. مع أنه العينة **الآرابية** الأكثر ذكاء التي كبرت بين حيطان جامعاتنا. البقية اليوم، في **آرابيا**، يتقاتلون على الماء والكلأ وبقايا النخيل المحروق؛ لسبب تافه، يسحبون السيوف والسكاكين على بعضهم البعض، ويحرقون الدبابات المتبقية من الزمن الماضي من حروبهم، ويمحون آثارهم، منتصرين كانوا أو منهزمين. [آدم] المسكين لا يعرف أن عصرًا انتهى، وحل زمن آخر"[1]؛ لأنه يعيش حالة السكون الثابت، والمطيع للآخر، بوصفه كومة من رماد فتات العظام، لذلك يجد نفس قد أصبح هباء من التذرر المنتشر في الغيم،

1- حكاية العربي الأخير، ص 15.

وغبارا في يد القوة الباغية، والمؤثرة في مصيره، والمتحكمة في ربقة إرادته، بعد أن تحول إلى مجهول المصير، وأصبح مجردًا من التفكير، ومكمَّمًا من التعبير.

لم تكن صفة التجريد ملازمة لآدم إلا لأنه أثبت حضوره المغيّب في اختباء قسري، وأفول أبدي، بصورة دراماتيكية، محبوكة باستحكام، وبضفيرة عبثية، وهو الأسلوب الذي باتت تتبعه الروايات الحديثة، ذات الطابع السياسي على وجه الخصوص؛ إذ تستند إلى "عدم التجانس.. والتنافر في الحياة الواقعية...وصارت الحكايات متشققة، ومتشظية، أكثر فأكثر لتكون قادرة على تصوير التنوع الخطير، والهائل، المصاحب للحياة الحديثة، كما جعلت المجتمعات المتشظية والتقاليد المُضاعة من المستحيل جمع المنظورات والفعاليات المختلفة السائدة في العالم الحديث، وأخلت الهياكل المستقرة مواقعها للهياكل العابرة، والوقتية، التي باتت نماذج للحالات العشوائية وغير المتجانسة"[1]، وفي هذا التصوير للعالم الجديد ما يجعل الذات تتبدد مهانة، وكأن تعيين العربي الأخير بهذا الشكل يعكس صورة الانقياد إلى تخوم المجهول. وإذا كان السارد في حكاية العربي الأخير يميل إلى توظيف عبارات عنيفة في حق [آدم]؛ فلأنه بدا له عصيا على الفهم، مسلوب الإرادة، وبأن كل ما يحركه هو الغشاوة المسلطة عليه، وقد أقر [آدم] نفسه بذلك حين قال في حوار له مع إحدى شخصيات الإغاثة، والحفاظ على الأجناس الآيلة إلى الزوال:

1- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص 118-119.

" أحيانا لا أصدق ما أرى وما أسمع، وما أقرأه أيضا، كيف يمكن لشعوب منحت البشرية العلم والخير والسعادة أن تتحول إلى كائنات غير مرغوب فيها؟ شعوب على حافة الانقراض."[1]

ليس من السهل تجرع المرارة، كما تبلَّع [آدم] علقم المنفى الوجودي، ولا في حساب الخيال أن يتصور المرء تشرذم [**آرابيا**] كما تنافر أقوامها، وتناثروا على تخوم الفضاءات الافتراضية في شكل بذور الرماد. وقد كان جاك دريدا Jacques Derrida وهومي بابا Homi Bhabha على حق عندما أشارا إلى معنى التشتيت المتوقع حدوثه لكثير من الأمم، وتبعثرها، وهو ما يتطابق مع الكتل العربية المتحدة في الاسم، والمتنافرة في المسمى؛ إذ يحتويها الشتات، وتفرقها العصا والجزرة، وتبعثرها المآلات المُصَفّدة في تيه أيقونة الصحراء، بوصفها مغنم الوجود الأسمى للآخر، وتغريم الذات، وإدخالها في خُمٍّ الحياة الأشقى، منذ أمد بعيد في مسيرة سُدَّة حكم آصرة [آدم]، وهي حالة يقينية باتت تعززها مجريات الأحداث، بعد أن فقد الشهامة في مضرب مثل "طلب النجدة" من بسالة "**وا معتصماه**"، ودخل في غيهب التنابلة، وعتمة الوجود بأسمى بلاغة الوَضاعة، وأعتق هجنة المعاملة، وقُتامُ الوجود الروحي، والفعلي، والثقافي، والفكري، عدا كونه موجودًا على الرعية في الأحطِّ، الأحقرِ، بعد أن جعل خلَفه من الأوطان كانتونات ذات كينونة مركبة في صورة بيادق للعبة شطرنج ملعوبة من لاعبين مهرة، لا يحملون من كيانهم الثقافي

1- حكاية العربي الأخير، ص 361.

إلا سطوة الفُحومة بدل الفحولة، في كل مرة يتساءل [آدم] عن هويته، ووجوده، ومصيره، " **لا أدري أنا العربي كما يسمونني؟**"، وهذا غيض من فيض، أدخل [آدم] في تفصيلات البحث عن وجوده الأسمى منذ خليقته، فلم يخرج بنتيجة غير تلك التي قادته إلى أنه من " سكان آرابيا الذين كانوا يرون في الجَمل والحصان نموذجهم"[1]، كناية عن ارتهان حاضره بماضيه المهترئ.

لم يعد لآدم ذلك الوعي المرتبط بالهوية في معناها الأسمى إلا بوصفها آسنة؛ لأن موقفه قائم على تجسيد المهانة، وسريرته مكدّرة بالتبلُّد، وضميره واهنٌ بالشوائب، استطاع بيسر وسهولة أن يَغمط كل ما هو ماجد في موروثه، وأن يزدري برموزه الحضارية، ويستصغر منجزاته الخالدة؛ الأمر الذي أدخله في صراع عبثي مع النماذج العليا لمرجعيته الثقافية التليدة، طواعية؛ لإرضاء قوة الآخر الناعمة التي تسللت ـ من دون استئذان ـ إلى وعيه الأبْلَد، وحسه الأخرق، وشكيمته الرعناء؛ وهو بذلك يبدد عزيمته، ويمزق رقعة كينونته، ويحول إرادة قوته إلى "**العدمية**" بعد أن كانت سامقة، وكأنه بذلك يمتثل لمقولة نيتشه Friedrich Nietzsche؛ إذ "**أرفع القيم تقوم بتدمير ذاتها**"[2]، حين يصيبها التوتر والخيانة من ذويها، وحين صعود معنى اللامعقول، كذلك.

1- حكاية العربي الأخير، ص 18 – 19.

2- ينظر، دافيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة، محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، 2005، ص 318.

وفي ظل هذا المناخ الرَّجِس تغدو حياة **"قلعة آرابيا"** مسرحا للقيام بأدوار تمثيلية، أبطالها لاعبون بارعون في الحذاقة، دهاة في الإيقاع بتدبير المكائد، وإنزال الساذج، الجاهل، في شباك المصيدة، ومشاهدوها شخصيات مندحرة، لم يتملَّكوا غير ثمار الفشل، والانكسار، والانهزامات المتوالية، مجبلون على الانسلاخ من انتاماءاتهم، وقوميتهم، ومحكومون بالصمت المُطْبَق، عظمة سيادتهم تتوق إلى الاحتماء بالآخر، والارتماء في حَجره، والإمساك بأجنحته، حتى لو كانت ضالة، أو زائغة، غير مهتدية إلى الطريق السليم، مرتهنون بالغرائز التذاذًا، ومُحوّطون بالاشتهاء هوىً، وبنهج منظَّم من الآخر، توقًا، غير مبالين بالاختلاف في روحانية الانتماء، ولا بإفساد صفات التقاليد، أو إهلاك العقل، وميتافيزيقية الأمل، أو إخفاق مقبولية كل إرادة، وهي معطيات تشكل في نظر مالك بن نبي جدارة **"قابلية الاستعمار"** في جميع مراميه، تجاه **"قلعة آرابيا"** التي وضعوها في مرمى النظر بدقة متناهية، وبحسابات دقيقة.

والحال، أن **قلعة آرابيا** ـ في حكاية العربي الأخير ـ تخلت عن دورها الحضاري، وقبل ذلك لم تكن كما يفترضه التسيير المحكم، الذي غلب عليه طبع الاستفاضة في التشظي، والاضطرابات الداعية إلى الانشقاق، والتبدد، بدءًا بتمزيق الهوية، وانهيار العلامات الدالة، سواء عبر تسلل الآخر إلى استلاب الإرادة الواهنة، أم من خلال فقد التجانس والتعاضد، أم وفق تفضيل مركزية الشخصنة على حساب مركزية قوة مشاعر الضمير الجمعي، أم ضمن سياق التخلي عن حس روح المسئولية التاريخية، للحفاظ على الذاكرة الجمعية.

وفي كل ذلك لم تخرج شخصية [آدم] على كونها حاملا مسرودا ذا طابع دلالي، محكوما بتشخيص سردي، وبأفعال ونعوت معبرة عن الوعي العربي في جميع مراحل مكوناته الحضارية إلى الحد الذي وصل إليه الراهن البائس. وقد كان [آدم] في سرده الأحداث على مسافة تماثل، وتَوافُق، مع أحفاده الذين لم يجنوا منه غير ملامح سماته في مَهمة الإذعان، والاقتدار على الاستكانة، والرضوخ. ومن هنا، فإنه يمثل نموذجا قيميا إشكاليا في الضياع والفساد.

وما بين خيانة [آدم] العظمى وإغواء الآخر الكولونيالي، تضلَّع الانحدار العاري للهوية، وترسَّخ التآمر في واعية [آدم]، وقد أثر هذا التآلب على مصير **[قلعة آرابيا]** في ظل التبعية المستدامة، والمتجاذبة مع سلاسة ثقافة الآخر السوداوية، ونعومتها، وهذا يعني أن استلاب القلعة وابتزازها يعد بمثابة المحو الكلي لأنفة الذات المتاعلية، وهو ما عبرت عنه سرديات [آدم] الهدامة في ارتمائها بالآخر الملتبس، وليس أدل على ذلك من الاصطفاف الذي وضع فيه نفسه، والامتثال للآخر بوصفه كولونياليا جعل من شخصية [آدم] موزعة بين لذة الألم وتغريب هويته بإرادة غادرة، وقد ولد هذا الحضور الغادر في المتلقي سؤالا جوهريا: **"ما الذي يريده [آدم] من وراء هذا التفسخ؟** فالصورة التماثلية لمثل هذا الانحراف هي صورة إنسان مهدور، ومتصدع، ومخترق، وناكث للعهد، متضعضع المشيئة، لا يستطيع أن يعيش بدون الآخر، كما تصوره علاقته مع [إيفا] رمز التضليل في تصريح مبطن بأنه لا يستطيع أن يعيش إلا في حضرتها:

- لن أعود بدون إيفا ويونا
- أعرف أن أيفا ليست بعيدة عن هذه الأمكنة. ولكن حذار لأن القبائل هنا متصارعة على لا شيء. الإنسان كلما تهتك داخليا زادت أنانيته. أتركك هنا تبحث عن إيفا، فلن تكون إلا هنا."[1]

وإذا كانت الهوية تموقع الفرد، والأمة، من موقع الإحساس بروح الانتماء، وبما هو جدير بالحماية، ومن الحاجة إلى السلم والأمان، إذا كان ذلك كذلك، فإنه لم يكن واردًا في حسبان [آدم]؛ إذ يفترض أن "يدافع عن تاريخه مثلما يدافع عن نفسه، ويدافع عن ثقافته مثلما يدافع عن وطنه، ويبحث عن رمزيته مثلما يبحث عن قوت يومه، وهذا ليس خيارا، وليس ترفا، ولكنها كلها أسئلة حول الذات والموضوع والمعنى"[2]. ويتضح ذلك بجلاء أن الميل عن جادة الصواب في حق الهوية هو ميل عن حدود المصير في مقابل الميل إلى الآخر الذي يقبع داخل الذات المنكسرة، بخاصة إذا كانت في صورة [آدم]، بوصفها شخصية فصامية تدمر نفسها بنفسها، وتشكل خطرا على واقعها، وكل ما يمت بصلة إلى السمات الدالة على ماضيها. ومن ثم فإن طلب الأسباب في انهيار الهوية يفهم من العلة نفسها التي تروم انهيار المصير، وهما معا يشكلان إثبات الوجود المأمول قبل الوجود المعمل، والممكن قبل الموجود. وبما هي كذلك فإنه المطلب الرئيس الذي يظل متوافرا في الوعي الثقافي والوجود المصيري،

1- حكاية العربي الأخير، ص 452 – 453.

2- عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية، هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، 2009، 52.

وأن الإنسان لا يتحرك إلا ضمن نسق كينونته الخاصة، ونزعته الروحية والثقافية. ويظل السؤال المطروح، دوما، لدى كل إنسان: ماذا يعني أن أكون كما أنا؟ وكيف يمكن أن أكون كما تمليه علي مرجعيتي الثقافية؟ وفي كلتا الحالتين يتطلب من الإنسان أن يكون لأجل سماته الخاصة؛ لأن وحدة الذات تكمن في وحدة المصير، وهما معا يكملان الاعتزاز بوحدة الهوية، ما يعني أن هناك قطبين يشكلان الهوية، هما وحدة الواجب كما يصوره الحق، ووحدة المصير كما يصوره الوجود الممكن. وأن تكون فاعلية الإنسان على نحو أنطولوجي لا يعني إغفال روحانية الانتماء ـ كيفما يكن نوعها ـ لأن قيمة الإنسان لا تكتمل إلا بهما؛ وعلى ذلك تتشكل النزعة الإنسانية في مَهماتها، أو على الأقل في مقبوليتها.

واللامقول في "حكياة العربي الأخير" يطرح مصير كينونة الهوية، بوصفها حدًّا فاصلا، وخطًّا أحمر، في حياة الأمم، وفق ما ذكره السارد في مسمى: "آرابيا، وأزاريا، وأميروبا، وإيروشينا، الأورولينغوا، وغير ذلك كثير من الأسماء التي ارتبط بها [آدم] بمسمى دلالاتهم العنصرية"، وأن مجرد الظن بالتراخي، أو التقاعس، في حق الهوية يعد معصية، وخيانة للضمير على النحو الذي وصف به [آدم] نفسه في قوله: "وجدت نفسي على حافة عالم آرابيا الذي مات كليا، ولم يبق إلا علاماته القليلة وتمزقاته، وحروبه"[1]، "وحده الذئب يبحث عن حريته، يتأقلم مع كل الصعوبات، فيَّ شيء يشبه الذئب، يمكنني أن أكتفي باللامكان، أسكن تحت شجرة، أو

1- حكاية العربي الأخير، ص 102

في عمقها إذا كانت مجوفة، وأضع يدي في يد أمايا، وننتظر موتنا الآتي، لا يهم المكان"(1)

هو ذا [آدم]، أو العربي الأخير الذي أبدع في إبادة قلعة آرابيا، وأتقن في محاولة تدمير الكون قبل أن يجيد بجدارة ضياع هويته، وإتلاف نفسه، بشكل نهائي مع عصر هندسة تكنولوجيا المعلوماتية، وعمَّق تجلِّي الانكسارات والهزائم، غير مبالٍ بالوعي الذي اصطفاه لنفسه بهذا الشكل، ولا آبهٍ بالإسهام في طرح السؤال المعرفي لفهم العالم من حوله؛ أي وجوده، متنكرا للقانون الفيزيائي لتنامي الحياة، وتغير أنماط مبناها ومعناها، وهذا يعني أن قلعة آرابيا ـ في نظره ـ لم تكن معنية فقط بالتفسير الفقهي للحياة، بقدر ما كانت، ومازالت، معنية بالواقع الذي عشش فينا، ونفخه [أبو رغال] وما نقله أمثاله من جينات قتل الحلم، قبل قتل التأمل القادر على طرح السؤال، لا ينفك الواحد منا يبحث في تجليات مقاصده؛ لتحقيق معنى الوجود الأسمى، ولكن أنَّى لآدم ذلك وهو صاحب **نظرية كسر التناظر** في الوجود، فليس عجبا، إذن، إخفاق الوعي العربي في بناء مشروع براديغم الوجود بمكوناته الجديدة، بعد أن أصبح يمارس الغوغائية استفزازا لما تبقى من وعي نابض في قلعة آرابيا التي أنهَكت في تسييرها الجسد العربي كله، و"أصبح حطبًا لحروب لا علاقة له بها، لكنه يدفع ثمنها بما يزيد من الغرق والتخلف. شعارات الحركات المتطرفة من الموت، وبالموت، وفي الموت، وإلى الموت. لا حياة من ورائها. في أقل

1- حكاية العربي الأخير، ص 149

من نصف قرن مات أكثر من مائة مليون عربي بالقتل الإرهابي على مستوى واسع، أو بسلاح الغرب الجديد الذي كثيرا ما يحرق مدنا بكاملها في مطاردة إرهابي واحد، يتضح في النهاية أنه لم يكن هو المقصود، والباقي تقتله الصراعات القبلية والعرقية، والعطش الذي حل بالأرض كلها."[1]

وفي ذلك ما يجعل من اللغة أنها عاجزة عن وصف ما يحدث، أو أن العقل قادر على تبرير ما وقع، ومازال يقع، من فعل الدمار الممنهج بالمجهول، والهلاك الذي بات يثير حفيظة الفهم في التصورات، وفي مسميات **"الملفوظات القداساوية"** بعد أن أدخل ـ من في شاكلة ـ [آدم] المعلوم في [آدم] المجهول، وتغليب الجانب الترويحي على الجانب الروحي، وتفوق الهدم على البناء، والتهويل على التعويل بالوثوقية، والأمان. وليس في ذلك عجبا من [آدم] أن يسهم في تدمير المعقولية مادامت الغريزة سيدة المقام لشِرْعته. وفي حوار سردي مع صديقته [إيفا] تقول لـ [آدم] في حديث حميمي، بعد أن شكرها على ما تقوم به نحوه من إجهاد للحفاظ على وجوده: "... حبيبي. ما رأيته شيء خرافي، كيف يقاوم الناس من أجل عيشهم اليومي القاسي؟. وكيف أن سكان آرابيا أصبحوا داخل تيه شديد القسوة؟، خسروا كل شيء، حتى النظام الأدنى الذي كونوه على مدى قرون"[2].

وإذا حق لنا أن نعرف علة مآل آرابيا، ينبغي أن نضع هويتها مع البراديغم الجديد في ميزان القسط بين شخصية [آدم] وشخصية

1- حكاية العربي الأخير، ص 271، 272.

2- المصدر نفسه، ص 232.

[ليتل بروز] بوصفه عاملا فاعلا لتنامي أحداث تدمير آرابيا؛ حينذاك سنجد إحدى الكفتين شائلة ـ حتما ـ في اتجاه [**أميروبا**][1] وبأنغام أوركسترا [**أزاريا**] السيمفونية، بكل وسائلها الوترية، من نفخ، ونقر، وإيقاع. وليس في ذلك أدنى شك من إسهام هذا اللحن المحكم من أزاريا بإدخال آرابيا في المجهول، وفق ما تمليه عقيدتها [القبالة Kabbala] وتعاليمها السرية القائمة على المخاتلة، واحتراف التضليل، وامتهان الاختلاق، والافتراء؛ لتكريس المعنى المغيب، يجب البحث عنه باستمرار، لذلك ينبغي، في نظرها، فتح النص [**أيّ نص**] على مصراعيه، أو تشظيه، إلى مالانهاية. والبحث في المعنى اللانهائي يعني تشتيته، ومن هنا تسعى أزاريا إلى تدمير كينونة قلعة آرابيا وتحويلها إلى مصير غير حامل لأية حقيقة، إلا حقيقتها التي تظهرها كالحمل الوديع، بمواقفها التي تعلو على القوانين الدولية، وهو ما يظهره السارد في حوار ساخن بين [آدم] مع زملائه، وشخصية فاعلة من أزاريا في مخبر؛ لتوقيع العريضة الخاصة بالحد من انتشار الأسلحة النووية في [أزاريا]، حينها ينتفض [ليفي] وصرخ بعنف حتى تطاير الزبد من فمه: هذا غير صحيح، وتعدٍ سافر على دولة مهددة في كل ثانية بالإفناء"[2].

لقد أصاب ارتداد آرابية، وتقهقرها كنه ما كانت تسعى إلى تحقيقه، وتفتَّت كبدها كمدا، نظير ما أضر بها، بعد تراجع ما حاولت تأسيسه من

1- [أميروبا] نسبة إلى أوروبا، و[أزاريا] نسبة إلى إسرائيل

2- المصدر نفسه، ص 189، 190.

بريق أمل لاستراتيجية الوجود الروحي والأنطولوجي، حين بدا مشروعا تأسيسيا استوفى شروط الامتلاء بالطاقة الروحية والعقلية، رغبة في البحث عن الحقائق الكبرى بفاعليتها الكونية الشاملة، غير أن ذلك لم يمض قيد أُنملة بعد أن أصيبت بالشلل من القدوة الأحطّ في مسمى فيروز النهاوندي [أبو لؤلؤة، قاتل عمر بن الخطاب]، منذ ذلك الوقت وقلعة آرابيا تحاول التقاط أنفاسها، ومنذ تلك الحقبة وهي في نزال مع ميتافيزيقيا العبث، وكأن مارتن إسلين Martin Esslin وصمويل بيكيت Samuel Beckett وألبير كامو Albert Camus، وتحديدا في أسطورة سيزيف، تلاميذ نجباء لما أسسه رجالات آرابيا العظماء في خلق اللاجدوى من الفعل، كما لو أن فيروز هذا هو نفسه إحدى شخصيات العربي الأخير في اسم [**الكوربو**][1] " إرهابي معروف وقاتل محترف"[2]، ولعل العامل المشترك بين فيروز والكوربو ـ على الرغم من تباعد الزمن بينهما ـ هو التشبث بشعرة معاوية؛ إذ كل منهما حافظ على عِقد منظومٍ، فيه رؤوس سائبة، مشردة في قلاع من وبر على تخوم الفلاة، في مكان قفر، وكأنهم في ذلك يحافظون على إرثهم الماجد في مَوْرِدِ المثل عن شخصية "حربُ بن أمية والدُ أبي سفيان" في قول الشاعر [وقَبرُ حَربٍ بمكانٍ قَفرٍ -- ولَيسَ قُربَ قَبرِ حَربٍ قَبرُ] هكذا كانوا، وهكذا هم، في ترسيخ الانحراف الجارف عن هوية القلعة التي باتت تعيش زمنًا خاصا بها هو الزمن الموبوء في "**اليوم الثامن/ من أيام**

1- يعني الغراب بالفرنسية [Le Corbeau]

2- نفسه، ص 24.

الأسبوع الخامس/ في الشهر الثالث عشر"[1] على حد رأي صلاح عبد الصبور.

لم يفلح هؤلاء المفكرون في إنقاذ آرابيا، من أمثال: الكندي (805 - 873م) وابن سينا (980-1037م)، وابن رشد(1126-1198م)، وابن خلدون (1332-1406) من دور الإفتاء بمفتٍ تحت الطلب، وبالتغلب على فقه الرواية، أو فقه الحال، أو فقه الحاجة، أو فقه اللزوم، أو فقه النوائب، بعيدًا عن فقه الاجتهاد، ولم تفلح الجوامع، ولا المجاميع، ولا الجامعات، ولا المدراس، ولا المجالس في ترويض الكوربو، الابن العاق لآرابيا الزاحفة، المتعفرة في وحل غسيلها؛ إذ "تبدو بلونها الآجري مثل قصر صحراوي متوغل في الرمال والخوف، أقرب إلى البدائية منه إلى الحضارة، كأنها نزلت هكذا، منذ بدء الخليقة على هذه الأرض الفارغة التي تشبه صمت الربع الخالي."[2] وقد خلق هذا تبعات وجودية ذات شقين: الأول، وجود خارج تصنيفات الوعي الراشد، أو حتى الفجّ منه، والشق الثاني، وجود متماثل مع القدر، وهو وجود في الغياب، ويمكن التطابق بينهما في الوجود المرتهن بالوهن، والانقياد، في غياب القدرة العقلية، وعدم الإسهام في فاعلية المنجز الحضاري. وما وجب وجوده وضِيعًا، وجب غيابه حضاريا، وهو ما خلق أزمة هوية آسنة فى "قلعة آرابيا" المرتهنة بالسوداوية فى ظل تنامي الإحباطات، وكثرة الهزائم، وتجدد

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، 1988، ص269.

2- حكاية العربي الأخير، ص 49.

الانكسارات، وتوسع الانقسامات، ووفرة العلل، وبذر الفشل، والانتشار في الشتات؛ وهو ما أربك سكان آرابيا بالسؤال: أين المفر؟، وهو السؤال الذي أرق [آدم] في قوله: "أين سأذهب إذا اشتهيت...كل بلدان آرابيا التي كانت قائمة اندثرت نهائيا، حتى بعضها الذي كانت له قيمة بنفطه وماله وتربته، لم يعد موجودا، أو لنقل تمزق قطعا صغيرة تديرها قبائل ومجموعات مشتركة، وأقليات طائفية ولغوية وعرقية لمن ينتمي الذي أصبح بلا هوية، أنا اليوم لا هوية لي سوى أني أعرف أني عربي بلا أرض محددة، ينتظر أن يوضع مثل الهنود الحمر في محتشد عام مساحته فيه محسوبة".(1)

1- حكاية العربي الأخير، ص 343.

الرواية
وتمثلات الكولونيالية الجديدة

سؤال الأنطولوجية/ فعل الكون

تشكل أحداث رواية [حكاية العربي الأخير] بؤرة جديدة في منظور السرديات السياسية، وتجسد معنى الانفتاح على الرؤية الفكرية لما بعد الحداثة، بوصفها انفتاحًا على عوالم ممكنة، ملتبسة، تسعى إلى تقويض مسار السرديات الكبرى، وتحولها إلى مساءلة خلافية، تستمد طروحاتها من اضطرابات الوجود الأحطّ، والأردأ، في تأدية الواقع إلى التيه، وهو ما خلق وعيًا جديدا غير قابل للفهم، على نحو ما عبرت عنه جميع أصوات شخصيات [حكاية العربي الأخير] التي استطاعت أن توحد مواقفها الفكرية نحو التضليل، على الرغم من اختلاف هوية الشخصية الرئيسة [آدم] مع باقي أصوات الشخصيات الأخرى المتحكمة في دواليب السرد بمجرياته السياسية؛ بدافع التأثير في أنظمة الوعي الحضاري الذي بات مرهونا بالعسف والاستبداد؛ لفرض وجهة النظر الواحدة من قبل الراوي المطلق العليم بما ينبغي أن يكون عليه الواقع المبهم في ظل النظام العالمي

الجديد، ومن زاوية نظر هدم الآخر، وتخريب مقوماته، وتسفيه مبادئه، وتغيير طبيعة العلاقات الإنسانية في اتجاه سياق [**التابع**].

وفي هذه الحال، كان على الرواية الجديدة ذات الطابع السياسي أن تطور موضوعاتها، وتخلق أشكالا جديدة، قادرة على التعامل مع تلك التغيرات بما يجعلها منعكسة في الأعمال الروائية الفنية، وربما حتى بما يجعلها أكثر فرادة وتأثيرًا، وفي أحسن الأحوال وجدت الرواية السياسية إمكانات عدة لبلوغ الشكل الروائي الذي يمكن من خلاله للغة والهياكل الروائية انتزاع الحقيقة والجمال من براثن فوضى العالم الحديث... وقد ساهمت الرواية الحديثة في صناعة وسيلة يمكن من خلالها طرح الأسئلة المناسبة، ونعني بذلك: مساءلة التغيُّرات التي جاءت بها الحداثة[1]، في أفكار الكولونيالية الجديدة التي تحاول أن تدحض بناء الموروث الثقافي، وإدخال الواقع في استشكال حضاري، ومن خلال ذلك فإنه وجب "الزوم اقتفاء الأثر السياسي للكتابة، عبر قراءة ثقافية تعيد النقد إلى العالم، فالنص هو حادثة ثقافية لا بدَّ من ربطها بمظاهر الحياة السياسية والثقافية"[2].

وإذا كانت الكولونيالية تستعرض قواها العسكرية والحضارية لاستغلال الهوية الوطنية المستعمَرة، فإن ما بعد الكولونيالية وظفت طاقتها الثقافية والحضارية لممارسة التفكيك، والهدم، وتقويض الثقافة المحلية

1- ينظر، جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة، لطفية الدليمي، دار المدى، 2106، ص159.

2- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000م، ص8، 9.

بكل ما تملكه من آليات مادية، ومعنوية، وثقافية، وسياسية؛ بدافع إلـحـاق الـذات الوطنية بالآخر [الغربي]، وجعله تابعا بمفهوم (سبيفاك Gayatri Spivak) في سؤالها الاستنكاري: [**هل يستطيع التابع أن يتكلم؟**]. إذا كان الأمر كذلك مع الكولونيالية، فإن الكولونيالية الجديدة تجاوزت مرحلتي الاستغلال والتبعية إلى تأسيس منهجية الهدم، والدمار، والهول، والفزع، والإبادة، والإماتة، والاجتثاث، والفتك، وكل ما يحوزه البطش، والخراب، والتهجير القسري، كما استبدلت الكولونيالية الجديدة مركَّب العظمة الغربية بالاعتزاز بالهوية المحلية، وجعلت الذات الوطنية تقاتل نفسها بنفسها، وتأكل بعضها لضَوْرِها الشديد بسفك الدماء، وتمزق مصيرها بإرادتها الهوجاء، سواء عبر التطهير العرقي، أم عبر النعرات الدينية، أم عبر الخلافات الهامشية، وجعلها متناحرة فيما بينها، وبذلك تحولت المواجهة في مفهوم الكولونيالية الجديدة من اختلاف الأنا مع الآخر إلى مصارعة الذات مع ذاتها، وتفتيتها، بكل ما توصلت إليه الهمجية من أساليب وحشية، وبحجج واهية، على نحو ما جاء في حوار بين المارشال وملارمي: " اليوم في أرابيا.. يتقاتلون... يسحبون السيوف والسكاكين على بعضهم البعض... ويمحون آثارهم منتصرين كانوا أو منهزمين"[1]، ولنا في ذلك من الأحداث والمشاهد الدموية التي وصفتها الرواية، ومازالت منتشرة في أوطاننا، ما تقشعر له الفرائص، وتصطك منه الأبدان من هول ما يقع، بعد أن جُرد الإنسان من إنسانيته، وأعيد إلى بهيميته.

1- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر 2015 ص 15.

يبدو أن منطق الحقيقة صار يتجه مع الكولونيالية الجديدة نحو الانهيار بتلوين النهج المعياري الذي مارس وظيفته منذ أمد بعيد؛ إذ لا جدوى من معنى حقيقي في نظر الكولونيالية الجديدة؛ بإدخال العالم في حقل التجارب، وتغييب اليقين من عقل الإنسان. ومع تداخل المفاهيم، وتضارب المصالح لم يعد للوعي الجديد إمكانية قابلية السرديات الكبرى التي سادت عصورًا، كما لم يعد لثقافة المركز أي دور فاعل، بعد أن أسهمت في إزاحة الوعي الإنساني عن القيم، وحلِّ الذات وتفكيكها، ومن ثم أصبح المسعى الأساس هو الكشف عن الشذوذ الذي تمارسه الذات في تدمير ذاتها بذاتها. وعلى هذا الأساس فإن إعادة رسم النهج المعياري للهويات أصبح يتلون في اتجاه التشتت الأخرق الذي أشار إليه صامويل هنتنغتون Samuel Huntington في كتابه [صدام الحضارات وإعادة صنع النظام العالمي الجديد] الذي بدأ يأخذ شكلين: "على المستوى المحلي أو الصغير، تحدث صراعات خطوط التقسيم بين دول الجوار المنتمية إلى حضارات مختلفة، وبين جماعات تنتمي إلى حضارات مختلفة داخل دولة ما، وبين جماعات تحاول إقامة دول جديدة على أنقاض الدول القديمة، كما حدث في الاتحاد السوفياتي السابق، ويوغسلافيا السابقة. صراعات خطوط التقسيم متفشية، خاصة بين المسلمين"[1]

1- صامويل هنتنغتون، صدام الحضارات وإعادة صنع النظام العالمي الجديد، ترجمة طلعت الشايب، ط2، ص336.

يتخذ الكاتب في حكاية العربي الأخير أسلوب التّحذير في اللامقول في النص؛ لتنبيه المتلقي إلى ما يحاك حوله من دسائس، وأسلوب المغامرة في اللاحدود، وأسلوب اللا جدوى من الوصول إلى معنى حقيقي، وهو أسلوب يدعو إلى الحيرة فيما يقع من مجريات أحداث عصية على الفهم، باتت تدفع الإنسان إلى طرح السؤال عن العلل التي أصبحت تتحكم في الوجود بمعزل عن التفسير العقلي، نظير ما تفرضه الأحداث من **هستيريا الدمار وتفتيت الواقع بالحروب العبثية، وتشتيته إلى إثنيات، " في أرابيا، أيضا، حروب طاحنة مزقتها وقتلتها، بدأت بتمزق محدود، إثني، أو قبلي، أو عرقي، أو لغوي، قبل أن يتحول إلى حرب عبثية بلا نهاية. داخل هيكل أرابيا، هناك أرابيات، شيعة وسنية، دروز وأرمن، وأكراد وأمازيغ، لم يعترف لهم بأي حق، الباقي يقفون على أرض هشة"**[1]

ومهما حاول المرء أن يستوضح تعلات واقع الحال، يجد نفسه متجاوزًا، إدراكًا، وتخيلًا، نظير ما يجري من أحداث تخطت الواقع إلى ما فوق الواقع، وتجاوزته إلى كون آخر ملغز، خلق نوعا من "الوعي المثبط بالوضع" على حد تعبير فريدريك جيمسون Fredric Jameson؛ إذ كل وعي يخلق في ذاته صراعات حادة من المفاهيم، تشكل في ذاتها أكوانا خيالية، غير قارة على حال، وبشكل متناقض. وإذا كانت القاعدة الأنطولوجية ontology تحاول أن ترسي نظرياتها على توكيد الوعي الذي ينظم الواقع، فإن الكولونيالية الجديدة تنظر إلى الواقع بما فوق الواقع،

1- واسيني الأعرج، حكاية العربي الأخير، ص 148.

بحسب تعبير جان بودريار Jean Baudrillard الذي انتقد الغرب في معظم كتاباته، بخاصة في كتابه قوة الجحيم (2002) Power Inferno وروح الإرهاب **The Spirit of Terrorism** كما جاء في قوله: "لا يتعلق الأمر بصراع الحضارات، بل بمواجهة أنثربولوجيَّة بين ثقافة عالميَّة متماثلة، وكلّ ما يحتفظ في أيّ مجال بشيء من التمايز يحول دون تذويبه في تلك الثقافة. ووفقًا لتلك الثقافة العالميَّة تغدو كلُّ الأشكال المختلفة للخصوصيَّة بمثابة هرطقات، تمامًا كما هو الحال في الأصولية الدينية. إنَّ رسالة الغرب تتمثل في إخضاع الثقافات المتعددة لقانون المعادلة القهري بكافة الوسائل الممكنة. إنَّ مثل هذا النظام يرى في كلّ شكل عصي عليه إرهابًا مفترضًا... فالعالم الحر لا يتحمَّل... أن يقف بلد ما في مواجهته، مهما كانت خلفيته الدينيَّة التي يستند إليها، فمن غير المسموح الاعتراض على الحداثة في نزعتها الكونيَّة"[1]

ترسم شخصيات الآخر في "حكاية العربي الأخير" رؤية خاصة لإعادة تكوين العالم من خلال هدم المرجعية المعيارية، وهي بذلك تحمل في تضاعيف مضامين أفكارها مقومات الفتنة والضلال، وما فتئت هذه المقومات تنتج صناعة العنف بأشكاله، الظاهر منها والباطن، وقد أسهمت فيها صورة الضمير العربي الواهي ـ بشكل مباشر ـ عن طريق شخصيات

1- **Jean Baudrillard، J. The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers. Trans. C. Turner (London، Verso. 2002) p 91.**

وينظر أيضا، بدر الدين مصطفى أحمد، عن الإرهاب والحرب العالميَّة الرابعة، قراءة في كتاب روح الإرهاب لجان بودريار، الرابط، http.www.mominoun.com

وكيلة سيكوباتية، رهنت نفسها للآخر، واستبدلت شناعة الموت، بنضارة الحياة، ونعيمها، على نحو ما ترسمه صورة الوعي الذاتي في شخصية [آدم]، التي أظهرها الكاتب بصفات متعفرة في وحل خطيئة الآخر؛ بتمزيق شرفها، وتدمير كيانها الحضاري، وبشكل علني، وهو ما تجسده الكثير من مؤسسات هذا الضمير، المزدرية بمكوناتها، وبمبادئها، وبذلك أصبح تشظي الوعي أحد مبررات تفتيت الكينونة، إزاء النزعة العدمية، واضطراب الوجود، أمام خلفية التباس الكون المذهل، وعلى هذا النحو أسهمت شخصية [آدم] في رسم صورة مقيتة في سرد الرواية، وسط أحداث مليئة بصخب العنف والانكسار القيمي والحضاري والنفسي، وهو ما جعل الآخر يصفه بأشد علامات الوصم، وبكل الصفات الوضيعة، الذي عبرت عنه إحدى شخصيات النموذج الغربي في الرواية بقولها: "أنا المكلف بإطعام هؤلاء الآرابيين القادم ين من بعيد، مساكين حقيقة، تأكلهم الصحاري والبرد والمجاعات، انظري، عظامهم تكاد تنكسر وتخرج من تحت الجلد من شدة الجوع والتعب والخوف، تكاد خرقهم التي تمزقت على جلودهم أن تنتفي نهائيا، وتكشف عن بقايا أجسادهم المتهالكة، يتقاتلون على لا شيء، لكني مستغرب كيف لا يأكلون لحم بعضم البعض ويفضلون الموت والتحول إلى غبار للمقابر".[1]

وفي هذا التوصيف من شخصية [الكولونيل صامويل] صورة لا يمكن أن يعقلها امرؤ، بوصفها تشويها علنيًا جائرًا في حق كينونة الإنسان

1- حكاية العربي الأخير، ص 69، 70.

العربي الحديثة، على الأقل من ناحية ثقافة احتواء تراكيب الأشياء في مقوماتها المادية، ناهيك عن الكثير من القيم والمبادئ الإنسانية؛ ولعل الأبرز في تمثيلات سرد الرواية هو ما جعل الآخر المتغطرس صانعا محترفا للفرضية الإرهابية بخطة ممنهجة لفعل الدمار، في صورة العدو المتصور كما يطلقه عليه [بيار كونيسا Pierre Conesa بطرحه هذا التساؤل: " لماذا العدو؟ ما الدور الاجتماعي والسياسي الذي يؤديه في المجتمعات المعاصرة؟ هل يجب على الهوية أن تبنى بالضرورة ضد "الآخر"؟ يعتبر كارل شميت أن هذه هي وظيفة السياسي بذاتها، فالعدو إذاً هو الآخر، الشر، التهديد، ولا يمكن فصله عن الحياة، كالمرض،... وهو يقدم خدمات كثيرة، ويعمل مهدئا، خصوصا عبر المسؤولية التي يمثلها(الحقيقة أو المتخيلة) في قلقنا الجماعي، ويمكن لصناعة العدو أن ترسخ الأواصر الجمعية، ويمكن أن تكون مخرجا بالنسبة إلى سلطة تواجه مصاعب على الصعيد الداخلي".[1] وفي هذا ما يشير إلى أن العدو صُنع في ثقافة قبيلة أرابيا بالوكالة، ودرب على إنجاز فعل الموت بسباق محموم، وهو ما يطلق عليه بالعدو الحميم، أو العدو الضمير الواهي، رغبة في التقرب إلى دار الخلد، ظاهريا، وللتغرّب في ذات الآخر باطنيا؛ إذ "كل شيء يراهن على الموت، ليس فقط من خلال هجمة الموت مباشرة ـ في الزمن الواقعي على الشاشات ـ التي تقضي بضربة واحدة على سيمولاكرات

1- بيار كونيسا، صنع العدو، أو كيف تقتل بضمير مرتاح، ترجمة نبيل عجان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1،2015، ص 16.

Simulacres العنف والموت التي تتدفق إلينا يوميا بجرعات تجانسية، إنما عبر غزوة موت أكثر واقعية، رمزية وقربانية، أي الحدث المطلق والعبثي"[1] لاستقواء الآخر.

وفي نظام الكولونيالية الجديدة كما في نظام فكر ما بعد الحداثة يكون البقاء للأقوى، وبضرورة إلزام الآخر بالتبعية، وهنا، تغدو المهمة محكمة التدبر من القوة الناعمة، وبفعل الطرق المبتكرة لسبل المحو، والإقصاء، من أجل إعادة خلق تراتبية جديدة لنظام الكون، ومن منظور إن قوة الإنسان الحديث تكمن في خلق ذاكرة جديدة بوعي جديد تفرضه إرادة القوة بحسب تعبير نيتشه؛ إذ **"أرفع القيم تقوم بتدمير نفسها"**، وفي حال تعذُّر ذلك تتسلل القوة الناعمة المضيافة من دون استئذان؛ لتقوم بما يلزم من تشظٍ ممنهج، وفصم الذات عن بعض ذواتها، وتقزيم ذاكرتها، واستحالة خلق وعي متجانس في ظل الوقع الحالك، والمستقبل القاتم.

إن فعل الانهيار بالدلالات القاتمة هو ما يسلكه السرد مع جميع الشخصيات في حكاية العربي الأخير التي تعد وثيقة دالة على النسق المهيمن من فعل الخراب الذي تمارسه الذات بعملها الإجرامي الشنيع في حق الهوية والمصير.

وقد يكتشف المتلقي في الرواية أن العنف الملبَّس بالمقاس؛ للثقافة العربية الإسلامية في شخصية [آدم]، تجاوز حدود الإرهاب الفردي في

1- جان بودريار، وإدغار موران، عنف العالم، ترجمة عزيز توما، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005، ص64.

مسميات دالَّة لشخصيات بعينها إلى إلصاق التهمة بالإرهاب في صيغته الثقافية بالمؤسسات، وفي بعض الدول؛ لكي تكون ثقافة العنف، هذه، شاهدًا على تكريس الفعل الوحشي، وشَامَة ثقافية متوالية في جبين ذويها، ورغبة في تأصيل الظاهرة في وعي المجتمعات القادمة، وتأثيرها السلبي على حياة الحضارات القادمة، وهو ما رسمه السرد الفجائعي في شخصية [آدم] الذي وقع فريسة في مخالب النسور، في إشارة إلى حضارة الكولونيالية الجديدة؛ إذ " بدا كأنه ميت، أو يموت. لا قوة فيه، اقتربت منه ذئاب براري الشمال، كانت تظهر أنيابها الحادة من شدة الجوع، كأنها كلها اتفقت عليه، أحاطت به وهي تستعد للهجمة القوية التي تشل حركته، وتحوله إلى طعم سائغ "[1]

إدارة التوحش/ من يدبر؟ ومن يدير؟

استطاعت الكولونيايلة الجديدة بكل ما تملك من ثقل منهجي أن تستولي على مجال الوعي الثقافي والسياسي ـ على وجه التحديد ـ وإذا كان ذلك هو ما تؤكده هوية البراديغم الجديد، فمن باب المقام الأول الحرص على تعزيز مكانتها بتصدير ثقافة القوة الذكية الناعمة، وتعميمها على الهويات المحلية لاحتوائها، ثم محاولة تفكيكها، واستبدال البراديغم الناعم بالهوية التليدة، والممزقة؛ اعتقادا منها أنها لم تعد تقدم البدائل الحضارية للجيل الجديد، الواعد، الذي صار ينظر إليها بوصفها تمثل

1- حكاية العربي الأخير، ص 457.

العجز المجهض لمسيرة حضارية جديدة، ومن ثمَّ استحالت إلى استيعاب كل الرؤى الثقافية المتنوعة.

ولعل السبيل الوحيد في نظر الكولونيالية الجديدة هو تحصين القوة الذكية الناعمة، وتسديد الرادع الأمني الذي لا يقبل أية تسوية مع أيٍّ كان، وحيثما كان. وللوصول إلى هذا المرام ينبغي تفكيك مكونات الهوية الوطنية بالتحايل الثقافي، ومخاتلة الرأي بالمداهنة، وليس بالسلاح، وبمنظومة إعلامية تمتلك احترافية، عالية الجودة، في التضليل بتوظيف تكنولوجيا المعلوماتية، واستعمال لعبة خداع البصر، كما جاء في قول المارشال ليتل بروز في نقل بعض الصور المزيفة لأحداث مفتعلة: "ههههه هل هي الغباوة الكبيرة، أم الذكاء المطلق للتكنولوجيا. على أيٍّ لو كنت مكان [آدم] المسكين لصدقت كل هذا الهراء. فهو من الدقة بحيث لا يترك مجالا للشك أبدا"[1]؛ إذ تقدم مثل هذه التقنية معلومات مقنِعة بسرعة البرق، ودقة العرض في التشويه حتى يُتأكد من صحتها من دون أدنى شك. وليس من سبيل إلى ذلك إلا بتكريس مرايا العنف، واختلاق العنف المضاد، لأنهما يشكلان المنهج الوحيد الذي تزداد معه قناعة الذات أنها بحاجة إلى الآخر، بوصفه المنقذ من الهلاك، والحامي الأساس لحصانة استتباب الأمن بالشرطي العالمي، وفي حال استعصاء ترويض الخصم ينبغي تدميره، كما جاء في قول ليتل بروز: "إن العدو إذا أردت أن تدمره إما أن تمحوه، أو ترجعه إلى بدائيته الأولى، البدائية فيها متعة أن ترى البدائي

1- حكاية العربي الأخير، 254.

يقتل أخاه على لقمة خبز، أو الاستيلاء على أرض لا تنجب إلا الرمال والرماد، أو يقاتله من أجل مصلحة ميتة"[1]. هي ذي القوة الناعمة التي باتت تسيطر على مصير الأمم المستضعفة، والهويات التليدة، سواء بفعل مظنة "**نظرية المؤامرة**"، أم بفعل "**قابلية الاستعمار**" في منظور مالك بن نبي، وهما النظريتان اللتان خلقتا شخصيات مهزومة ـ منذ نعومة أظافرها ـ في تكوينها، الذي جعل منها طيورا خشبية غير قابلة للتحليق، حتى أصبحت أجساما يغلب عليها الرعونة، والطيش، وموجهة ضد كينونتها، وقيمها الذاتية بشكل محكم، ومدبر لها، من دون إدراك ما يلفها من ضلال.

وبلا شك إن هناك تناظرًا لهذا الفتك بين السبب والمسبب، بين الفعل ورد الفعل، لثقافة العنف، وكلاهما أصبح يؤدي بحسب مقولة هراقليس [**العيش ميتًا والموت حيًّا**]، عندما لا يتمكن نظام ما حل مشكلات يصادفها، فليس عليه إلا أن يموت، أو، وهذا ما يحصل، أن يخلق ميتًا.[2]

وفي السرد الذي تطرحه الشخصيات، تبدو الصورة معنية بالزمان والمكان ومصير الإنسان العربي/ الإسلامي، ورسمها بأدق التفاصيل، سواء من حيث الوقائع التاريخية، أم من حيث الرؤى المخطط لها بإحكام؛ لتجسيد فعل الهدم، والدمار، وإراقة الدماء بكل السبل المتاحة. وقد جعلت هذه الشخصيات دورها الأساس قائما على رعاية شخصية [آدم]، توجيها، وحماية، وتنفيذا لفعل الإجرام المدبر له، كما جاء على لسان

1- حكاية العربي الأخير، 439

2- ينظر، جان بودريان، عنف العالم، ص 69، 87

إحدى الشخصيات (ستيفينسن) بوصفها عاملًا مساعدًا ـ بحسب مفهوم البرنامج السردي لوظيفة [آدم]: "هنا ينتهي طريقنا المشترك يا [آدم]، مهمتنا هذا مداها الأقصى. حمايتك.. ووضعك تحت تصرف الجهات المعنية التي تواصل معك العمل"[1]. وعلى الرغم من تنوع مهام الشخصيات الحريصة على رعاية [آدم]، فإنها تتفق على معنى موحَّد، بين ما هو مخابراتي، ولوجيستي، وسياسي، وعسكري، وثقافي، رغبة في صناعة ثقافة جديدة لـ [آرابيا] في مسمى شخصية [آدم]، وما يمكن أن تسبغه هذه الثقافة من معنى مشترك بين ثقافات الشعوب من رسم صورة لرماد الواقع؛ بفعل الدمار الذي تقوم به الهوية الوطنية باسم الدين.

ومن هنا يتبدى بوضوح صراع الحضارات، ويظل هذا الصراع قائمًا بين الأنا والآخر لتأكيد المفارقة الغيرية، سواء بما تكون به الذات الوطنية في جوهر مبادئها، أم بما هي عليه في صورة [التابع] بمفهوم سبيفاك Spivak ،Gayatri؛ لتحقيق جوهر مبادئ الآخر، وتعميق الوعي المتعالي فيه، بمفهوم ديكارت René Descartes، ومن ثمَّ فإن صورة [آدم] لا تطرح نفسها واعية بذاتها، ولا هي واعية بمبادئها، نتيجة الواقع المهترئ الذي تربت فيه، وإنما تُفرَض عليها المبادرات بتدبير محكم؛ لتنتهي في وجود الآخر بتقديم حلول لصراعات محتدمة، خدمة لنسق ثقافة الدمار، وهي الصورة المخطط لها في واقع تضلله مفاهيم جوفاء من مضامينها الجوهرية، كالديمقراطية، والعدالة، والحرية، والمساواة، والمنظمات

1- حكاية العربي الأخير، ص 105

الحقوقية، والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان، والوكالات المساعدة، والمفوضيات، والرابطات الإنسانية مثل الرابطة الافتراضية في سرد الرواية [Lidrafic] التي رسمتها لمساعدة [آدم] مجازًا، ووصفها بالإنجاز العظيم في حق آرابيا، على حد قوله: " جيد أن توجد هذه الرابطة. سكان آرابيا لم يكن لهم حتى حظ في تجميعهم وحمايتهم مثل الهنود الحمر. يتآكلون في عزلة الرمل، ويأكل بعضهم بعضا، والمنتصر يموت عطشا وجوعا في أرض امتصت من كل شيء، ولم تعد تنجب إلا الموت"[1]، ولولا هذه الرابطة ما كان ـ مما تبقى ـ من سكان آرابيا أن يكون له وجود(!..).

وإذا كانت مساءلة [آدم] واردة من منظور نسق الضمير الجمعي الثقافي؛ لما وُضع فيه، وخُصص لوظيفته، فإن الأفق الأنطولوجي لأنماط فصيلة [آدم] تستدعي مساءلة الواقع الذي دفع بهذه الشخصية إلى التعفُّر في مثل هذا الوضع الذي من شأنه أن يهدم كينونة الذات في مصيرها؛ لأن الضوابط التي يكون بها المرء منتميا لهويته تنفي الارتباط بالآخر ـ على هذا النحو ـ إلا في حدود ما تمليه المثاقفة، والمصالح المتبادلة، ومن ثم فإن الذات الواعية لا تملك قيمتها إلا من فصيلتها، وبتفاعلها مع مبادئها، ومقوماتها الحضارية، وضمن آفاق معيارية لا تسمح بالارتماء في كنف الآخر المستبد، وهي وضعية لها من المسئولية ما يمكن أن تُخضع المتمرد للمساءلة الأخلاقية، ضمن حدود أنظمة المعيار الضابط للانتماء الحضاري؛ لأن الذات لا تدرك ذاتها إلا في إطار شروط مقومات الضمير

1- حكاية العربي الأخير، 52، 53.

الجمعي الذي يمنحه الاعتراف بمعنى [**القيمة**]، وهو "ما يعني أن الـ "**أنا**" لا تقدم هذا الاعتراف من مواردها الخاصة. في الواقع يبدو أن الـ "**أنا**" تكون خاضعة للقاعدة في اللحظة التي تقدم بها مثل هذه المنحة، بحيث تصبح الـ "أنا" وسيلة لفاعلية ذاتية تباشرها القاعدة، لهذا يبدو أن القاعدة تستخدم الـ "أنا" على نحو ثابت بالدرجة نفسها التي تحاول بها الـ "أنا " أن تستخدم القاعدة"[1]، وما عدا ذلك تصبح الذات طريدة سائغة، ولا تستطيع أن تنجو من وظيفة [**التابع**] المنصهر في ذات الآخر، والمتماثل مع وعيه الثقافي، والمرتهن بالمطالب المشبوهة في حقه.

وضمن هذا السياق تكون الذات معترفا بها من الآخر ظاهريا، مقيتة منه طَوِيَّةً، وهي معادلة تحكمها المصلحة من طرف واحد، سبق أن حددها هيجل Friedrich Hegel في "**تملك الذات من الآخر**"، كما تملكت الكولونيالية الجديدة المسمى في شخص [آدم] الذي يراد له أن يكون في مستنقع المكر المتلاعب به، وفي أيدي الظلامية: "أنت لم تعد ملكا لنفسك يا [آدم]، كل من في مكانتك هو ليس ملكا لنفسه"[2]. فما كان منه ـ ذات مرة ـ إلا أن حاول أن يكفر عن ذنبه بتبرئته مما يحدث، وإشعارنا بأنه كان ضحية كل الجهات حين وجد نفسه على حافة عالم آرابيا الذي مات كليًّا، ولم يبق إلا علاماته القليلة، وتمزقاته، وحروبه، وعالم غربي في

1- جوديث بتلر، الذات تصف نفسها، ترجمة فلاح رحيم، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، ص70.

2- حكاية العربي الأخير، ص 147

عز انهياراته بسبب أزماته البنيوية، وإسلام فقد كل مبرراته الإنسانية منذ أن استلمه التنظيم؟ كيف يمكنني أن أكون وسط هذه الحواف. حينها رد عليه ستيفينتس: "ليس هذا هو المهم. في النهاية نحن نحتاجك ولا نريدك أن تسقط"[1].

وعبر المتواليات السردية نجد العوامل المساعدة وافرة لتمكين [آدم] من أداء مهمته على الوجه المطلوب، ضمن علاقات تحكمها مصلحة من كل الجهات المتعاملة معه، يمكن تحديد أهمها في هذه العلاقات، فهي إما:

- علاقة رغبة في الهدم (صورة السرد اللوجيستي موزعة في كل مفاصل الأحداث).
- علاقة رغبة في المساعدة المضللة (رابطة Lidrafic للدفاع عن حقوق الإنسان، ص52، ومواضع أخرى عديدة).
- علاقة المساعدة؛ للإيقاع به في مكائد (من شخصيات مخابراتية، موزع في كل مفاصل الأحداث).
- علاقة تيهان بمساعدة لوجيستية متخفية (أزاريا، اليد الخفية التي تحرك الآخر/ نسبة إلى إسرائيل، موزعة في كل مفاصل الأحداث).
- علاقة صراع بين العامل المساعد والعامل المعاكس (في شخصية الكوربو. إرهابي معروف خريج أمريكا ص 24).

1- ينظر، حكاية العربي الأخير، ص 102

- علاقة عديمة الجدوى (من القلعة التي لم تعد آمنة، كما في صحراء التتار ص273، 343).
- علاقة التصفية (من الإرهاب، ص 306، 346، 347، 348، وفي مواضع عديدة).
- علاقة إشفاق (من الحضارة الآسيوية على [آدم]، رمز الحضارة العربية الإسلامية).
- علاقة مع سلالة الذئاب (في صورة الرماد الميت الحي، ص383).
- علاقة فصامية بجذرها الحيواني (في وصف ذاته المنهارة: "فِيَ شيء يشبه الذئب، يمكنني أن أكتفي باللا مكان"، ص149).
- علاقة القفر (أنا نفسي لا أعرف أية وجهة أسلك، 362).
- علاقة الخوف من الموت (لولا تدخل وسائلنا في الوقت المناسب لانتهى الحديث عنك اليوم، ص271).

وليس في هذه العلاقات ما يعارض مسيرة [آدم] إلا علاقة الخوف، ما يعني أن معظم هذه العلاقات تفتقر إلى الصراع السردي بين العامل المساعد والعامل المعارض، في مقابل تعزيز الرغبة بين "العامل الذات والعامل الموضوع" في صورة التحفيز؛ أي تحفيز [آدم] على إنجاز المهمة التي أوكلت إليه، ولعل في انتفاء شروط العامل المعارض في العملية السردية ما يشير إلى افتقاد الذات أعز ما تملك من مواقف ومبادرات سديدة، بالإضافة إلى افتقادها مرجعية القيمة المعيارية، ومعناه في الوقت

ذاته ارتهانها بالآخر الذي لم يجد من يضاده، ما جعل إعاقته أمرًا مستحيلا في ظل الخنوع التام للذات الآسنة، على حد قول [آدم]: "لا أعرف أية وجهة أسلك؟ أرض أمي وأبي وأجدادي لم تعد موجودة، وانقسمت إلى شمال وجنوب، والشمال إلى خمس دول، والجنوب إلى أربعة، وفي الخمسة والأربعة، قبائل ومجموعات غريبة تتقاتل على التراب، والمعدن، ووجهة الرياح."[1] في إشارة إلى ضياع بوصلة الاتجاه الذي يسلكه من دون سند، أو رعاية آمنة.

لعل هذه الاهتزازات المتصدِّعة، في مثل هذه العلاقات، أنها في الواقع سليلة السرديات الكبرى في الثقافة العربية، منذ أمد بعيد، ولكنها ـ على الرغم من ذلك ـ لم تكن بهذا المستوى من الوضاعة، التي ابتعدت عن فكرة التنوير؛ لتحقيق ما نادى به الإصلاحيون من الآمال، كنا نظن أنها أكيدة المنال، بدءًا من الوحدة إلى البناء والتشييد. وإذا كانت الذات الوطنية حالمة بتحقيق ذلك، وأنها دائما تسعى إلى أطوار التشكيل لتمكين الهوية من الثبات للمواجهة، والتحفيز على فعل الإنجاز، فإنها مع الجيل الجديد أصبحت مرتهنة بالفشل في إدارة المطلوب للوصول إلى المبتغى، ومصفَّدة بإدارة الآخر، "هذا الآخر الذي يقبع داخل الأنا، إنه الآخر الذي يستطيع المرء معرفته، فقط من المكان الذي تقف فيه الأنا. وهذه الأنا (الذات) كأنها متضمنة في النظرة المفترسة للآخر، وهي الفكرة التي تدمر الحدود بين الداخل والخارج، وبين المندرج داخل الحدود،

1- حكاية العربي الأخير، ص 362، 363.

والخارج عنها"[1]. ومن وجوه ذلك الارتهان، المهان، شخصية [آدم] الذي فرَّط في وحدة الذات وصحوتها قبل التفريط في الذاكرة الجمعية، وإنكارها.

وإذا كان الوعي يحدده قطبان أساسيان هما وعي الذات ووعي الوجود، فإن [آدم] لم يدركهما، ولم يعقِلهما، ولم يتحصن بهما؛ للوصول إلى الهدف المنشود، ومن المفترض أن الذات عندما تصل إلى هذا الحد من الارتهان بالآخر تسقط ـ حتما ـ في التذلل والإذعان، على النحو الذي خططه الآخر لوظيفة التابع، من منظور أنه شخصية مهمة لا يمكن التفريط فيها، على نحو ما قاله الآخر في حقه الدَّعِيِّ: "حافظنا عليك؛ لأننا رأينا أنك تتعلم بسرعة، وأنك شخصية كبيرة، ومهمة في مشروعنا الإنساني الكبير... نحن اليوم من يصنع التاريخ الجديد... ما معنى اليوم ألفاظ رنانة كحقوق، عدالة، مواطن، حرية، حق، نبل، وفاء، سخاء، حقد... مجرد خردة. العالم اليوم للأقوى يا عزيزي... من ليس معنا ليس عدونا فقط، يجب أن يمحى. إنسانيون إلى أقصى الحدود، لكننا نحارب العواطف الفارغة، فهي مورِّطة، قوانينا في قلعة أميروبا صارمة"[2]. إن هذا يجعلنا واعين أن الآخر لا يقبل الموقف المعادي للقرار الملزِم من القوى العظمى، التي تنبع أفكارها من حب التملك، وفرض التسلط؛ لأن أية إمكانية للتباين

1- أنطوني كينج، وآخرون، الثقافة العولمة والنظام العالمي، ترجمة، شهرت العالم، وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص79

2- حكاية العربي الأخير، ص 202، 203.

والرغبة في الاختلاف، لا ينبغي أن تكون إلا بإرادته، بوصفه النموذج الأمثل؛ لذا يشترط على الذات الوطنية، وعلى أفكار الهامش، أن تتماهى في مشروع النظام العالمي الجديد،" في هذا العالم الذي يحكمه الأقوى، هو من يحدد صلاحية الشيء من عدمها، ما دورنا نحن؟ ستقول لي إن العالمي كان دائما هكذا، يحكمه دوما المنطق الإمبراطوري"[1].

وإذا صحت هذه القراءة لرسم المنظومة العالمية بمفهومها الكولونيالي الجديد بهذا الشكل، فإن **إرادة القوة** تمثل الحل الأمثل لها ـ كما في نظر نيتشه Friedrich Nietzsche ـ وأنها الأقدر على أن تكون، فقط، مع العرق الآري، بحسب سياق الإيدولوجية النازية التي تقوم على أفضلية العقل الجرماني، ومن قَبلُ ما صرح به الفيلسوف رينان Ernest Renan من خلال ترسخ النزعة العنصرية التي تنادي بتفضيل الجنس الآري على الجنس السامي، بوصفه ـ في نظرهم ـ جيل بناء الفشل. والحال إننا قد نعطي تعلّة لمثل هذه المواقف، وعلى وجه التحديد في المدة الأخيرة من بداية الألفية الثالثة التي تخلينا فيها عن أي مشرع يمكن أن يحقق هويتنا، أو أهدافنا، أو رؤيتنا للوجود، وهو ما أثبتته الأنظمة الشعبوية، بحسب مفهوم [تيم هووين]، و [إدوارد شيلز]، بعد أن تحولت إلى أنظمة استبدادية، رعناء في تخطيطها، خرقاء في رؤيتها الاستراتيجية، بارعة في إفسادها المكاسب، بخاصة الدكتاتوريات العربية التي "**نفذت ما كان عليها تنفيذه ويوم صدقت أن لها دولة، وفي أول هزة أعيدت إلى**

1- حكاية العربي الأخير، ص 345

بدائيتها الأولى. نحن في عالم شديد الغرابة، عندما قام العرب بثورتهم كبقية الشعوب قتلوا أنفسهم أولا، ثم أكلوا رؤوس بلدانهم، وبعدها خلقوا فراغًا ظنوه هو الديمقراطية، ويوم استيقظوا وجدوا أنفسهم، مجموعات يقتلها العطش والصحاري والثعابين، كالعمران الذي شيد على الرمال، وفي ثانية واحدة انهار كل شيء"[1]. وهذا يجعل الآخر على وعي تام بأن الذات لا تنتهي إلى قصد تبغيه، أو رؤية تراها، وأنها لا تقبل بما دون [العصا والجزرة]، **العصا** في صورة الإنذار، والوعيد، والبطش، والجبروت، والتخويف؛ **والجزرة** في صورة العطية الغثَّة؛ لمن هو محل الطاعة والانقياد. وليس غريبا أن تربط الجزرة بالأكلة المفضلة للأرانب؛ لتذللها وانصياعها حتى بات يضرب بها المثل في الجبن، وفي حوار [آدم] مع شخصية [مايجر] ما يوضح صورة هذه التبعية المذعنة: "انظر يا مايجر، أنتم عسكر، ولكم خياراتكم وحساباتكم. طبعا لا يمكنني إلا تقديرها. وجودكم في هذه القلعة له ما يبرره بكل تأكيد. ولكم مؤسسة تحميكم من كل التجاوزات، أنا ليس لدي هذا للأسف. مجرد إلكترون ضيع مساره، وعليه أن يبحث عن طريقه الأسلم، ويعود باتجاهه. لهذا لا تستغرب إذا قلت لك: لقد كنت سعيدًا بالعمل معكم، لكن كل حلمي أن أخرج من هذا المكان الذي اعتبر فيه غيست[Guest؛ أي ضيف]"[2]، وكونه ضيفا في قلعته [آرابيا] يعني انصياعه لأوامر الآخر، حتى وهو في موطنه، وامتثاله

1- حكاية العربي الأخير، ص343.

2- المصدر نفسه، ص 295.

لإكراهاته، **وهي الصورة الأحط لمن يدير ما تدبره إدارة التوحش. لعبة المَحْق الفتَّاكة.**

بعد أن عزونا امتثال [آدم] إلى الإذعان بفعل الاستسلام والهوان، عُتوًّا في حق هويته؛ فإن اختياره هذا السبيل يجعلنا نؤكد أن شخصيته الصَّلفة تمادت في صورة الارتهان بالآخر إلى حَدِّ التيه المشفوع بالنزق والرعونة، خاصة بعد أن بات يُوظَّف باستحكام كالآلة في أثناء استخدام سبل التحكم فيها، نظير ما يقدمه الآخر من تهيئة الأجواء وتوفير الوسائل، وتعزيز الإقدام، وتمويه المواقف، ونفخ العزيمة، والتضليل بالهمَّة، حتى أصبح حَبْلا مفتولاً في يد الآخر، ولعبةَ مُطاردة، يحركه كيفما شاء، وأنَّى شاء، طالما أحاطت به هذه المواصفات الضالة، والمخاتِلة بكل وسائل الغواية؛ إذ بلغ به الأمر إلى أقصى حدود الخطيئة بالشروع في محاولة ارتكاب أفظع الجرائم المثيرة لحَنْق هويته، وما قد يصيب الواقع من أذى في حق الأبرياء، من خلال ما دُبِّر له من تصميم بالمقاس؛ لأعمال شنيعة، وبخطط محكمة التنفيذ، في ضوء ما قُدّم له من منزلة، رأى فيها أنه جدير بها، وأن ما ناله من حظوة خليقة بمستواه التكويني الذي تلقاه في مؤسسات الآخر، التي بعثت فيه صورة الخَيُلاء، بوصفه عالِما نوويًا، مرتضيًا بهذه الزلفى، وهو يعي في سريرته أنه يتطاول على ذاته بما ليس فيه من كرامة، وعزة نفس.

وإن من الأهمية بمكان أن شخصية من هذا النوع لا يمكن إلا أن تكون طيِّعة في يد الآخر، وتخضع لإملاءاته، وأنْ ليس بإمكان أية حماية

ذاتية أن تَعدِله عن مواقفه، أو تردّه إلى سواء السبيل، أو أن تحاول إقناعه بالتخلي عن مواقفه الهدامة. ولعل صورة [آدم] في ظل التوصيف الذي قدمته الرؤية السردية لـ"حكاية العربي الأخير" تجسد صورة الواقع العربي المعتل بما يتعرض له من مخاطر، هو طرف أساس فيها، وهي أيضا الصورة المظللة لوجود الآخر، بوصفه المضلل لهذا الواقع الضَّنِيِّ، المتوقَّع اندثاره.

وحتى يكون الوضع على هذه الحال، استثمر هذا الآخر شخصيات من هذا النوع ـ وما أكثرها على هرم الأنظمة الشعبوية، على وجه التحديد، وقد أفضى ذلك إلى تعزيز عطية [**التابع**] الغثَّة، رغبة في تمكين الحماية القادرة على الدفاع عن مكتسبات الآخر في المكان المناسب، وضمانا لاستقرار وجوده من خلال توظيف الذات المحلية كقوة صلبة، توضع في الواجهة؛ لأنها تمتاز بالشدة والقساوة، ومطيعة في الآن ذاته؛ لتنفيذ الأوامر حين يطلب منها، على نحو ما دار من حوار بين [آدم] وشخصية [سميث]، الموجِّه الخفي لفعل المؤامرات لكل ما يقع في [آرابيا]، حين وصف [آدم] على أنه الباحث النووي الفذُّ، وصاحب مشروع صنع قنبلة جيب فتاكة في الزمان المحدد، والمكان المعين المحصور، فقال له: طلبتك لغرض واضح يا [آد]. إذا أردت أن تواصل جهودك هنا، فالمخبر تحت تصرفك، فقد تم نقل كل ما نحتاج إليه في عملنا هنا المخبري؛ لتطوير جهود قنبلة الجيب، ولك أن تبقى بطبيعة الحال في مكانك محميا".[1]

1- حكاية العربي الأخير، ص 144.

إن اشتغال سرد "حكاية العربي الأخير" على شخصية [آدم] بهذا المستوى من مكونات التخلي عن واجب الضمير، يجعلنا نقر بأن قيمتها الإنسانية محكومة بالإعراض عن الدور الثقافي، والانكفاف عن القيم الحضارية، كما يمكن النظر إليها على أنها شخصية نموذجية لفساد المؤسسة في الواقع العربي، ومن ثم فهي تمثل الشَّامَةَ للمرجعية الواهية، والوصمةَ للقيم الأصيلة، كما يحيل هذا النوع من الشخصيات إلى كشف ما كان محجوبا لدى الكثير من المواقف، باتت مألوفة في عوالم محددة، ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ (الشخصي والجماعي)، اعتقادا منا أن مثل هذه الشخصية تعيش الذاكرة بوصفها جزءًا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كما هي كل شخصيات التاريخ، أو شخصيات الواقع الاجتماعية الضالة، ولهذا السبب سيكون مطلوبًا من القارئ في حالات التلقي الاستعانة بكل المعارف الخاصة بهذه الكائنات التي تعيش في الذاكرة في شكل أحكام، أو مآسٍ، أو مواقف[1] شائنة، قد لا تستحق من الضمير الحي إلا الاستنكار.

إن الآخر المتمثل في الغرب، حين تجبَّر، أصبح يعيش "**سيادة مشروع اللاعقل**" على حد تعبير فوكو، على خلاف ما عاشته الذات المتمثلة في صورة الحضارة العربية الإسلامية حين تواضعت سلميا فكسبت الآخر، وهو فرق رحيب، يعكس صراعًا حضاريًّا قائمًا على

1- ينظر، فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، دار الحوار، ط1، 2013، ص14، مقدمة المترجم.

التباين بين ثقافتين لإيديولوجيتين مختلفتين، ومن شأن هذا التباين أن يدفعنا إلى التساؤل عن مبررات تفكيك **"الذات العقلانية"** في ظل توالي الأفكار الكولونيالية الآسرة، والمدمرة، باستلاب وعينا، وتفكيك علاقاتنا المترابطة إلى الحد الذي لا يمكن للعقل أن يقبله، بعد أن اكتنهت عمق إرادتنا، وفَطَرت ضمائرنا، وفسخت مفاصل وحدتنا، ثقافيا وأنطولوجيا، وبعد أن أغفلنا استثمار العقل التواصلي، بوصفه أحد عناصر مكونات التقارب بالحوار مع الآخر، الذي غلب عليه طابع العقل الأداتي المبني على بث فكرة التفتيت والشهوة التدميرية، من دون مراعاة القيم الإنسانية؛ الأمر الذي أوصله إلى الانتشاء في انتشار فكرة العقل المدمر، من خلال الرغبة في إعادة تشكيل واقع جديد، بعد هدمه إلى أجزاء، ويستحيل تماسكه بمرجعيته الثقافية، وأن ذلك لن يتحقق إلا بفعل الخراب الشامل للمكونات الحضارية المتماسكة، على النحو الذي نراه مع بداية الألفية الثالثة مع الدمار الممنهج، بدءًا من غزو العراق إلى ما يقع اليوم في سوريا **"والحبل على الجرار"**، مع كل من تشامخ على الكولونيالية الجديدة التي تجاوز منظورها فعل عنف الإرهاب غريزة حب التملك بالسيطرة إلى غريزة حب التدمير بالمحو امتثالًا لفرض السلطة بكل السبل، حتى لو استوجب الأمر الشروع في الإرهاب بالتفويض؛ لامتلاك إرادة ما تبَقَّى من الخصم، أو كما قال ماكس فيبر Max Weber في أثناء تعرضه لتمكين إرادة السلطة، حينها يكون الحظ أوفر من خلال **"فرض إرادتي رغم مقاومة الآخرين لها"** أو بحسب تعبير

كلاوزيفتش Clausewitz بأن "**فعل العنف يهدف إلى إجبار الخصم على فعل ما أريد**"[1].

تروي الرواية في سردها المستفيض صراع الكولونيالية الجديدة مع الحضارة العربية الإسلامية، بوصفها حضارة متهالكة ينبغي الاستيلاء على خيراتها، غير أن هذا الصراع لم يعد كما كان عليه الوضع مستساغًا في منهجيات الاستعمار التقليدي، من خلال استعمال العنف بالمواجهة المباشرة بين الذات والآخر، بل ذهب مع الكولونيالية الجديدة إلى أبعد مما يمكن أن يقبله الضمير الواعي بعد استغلال الضمير الواهي، وهو ما يتبدى واضحًا في سرد "حكاية العربي الأخير" في تفصيلات مفاصل العنف الدقيقة، باستبدال عنف الذات للذات بعنف الآخر للذات، أو الذات للآخر، وبين هذا وذاك يكون الخاسر هو تحطيم الذات الوطنية ماديا ومعنويا، وهذا من شأنه أن يبعد الخطر عن دول الكولونيالية الجديدة، وتسويقه إلى الدول المستضعفة ذات التوجه العَقَدي التي يمكن وصفها بـ[كيد الغرب]، أو بحسب مقولة ماركس Karl Marx: [أفيون الشعوب].

لذا ينبغي ـ في نظر الكولونيالية الجديدة ـ زعزعة سلطة الذات الوطنية، وتمزيق مفاصلها داخليًّا من أجل فقد السلطة هيبتها، وخلق ارتجاجات أمنية، واضطرابات اجتماعية، حتى يصبح كيد الذات لذاتها مؤثرًا ومغريًا للانتقام، حينئذ يتحول العنف من وسيلة لمحاربة السلطة بعدم الوفاء للمطالب الشرعية، إلى غاية لتشجيع هدم السلطة بمقوماتها

1- حنا أرندت، في العنف، ترجمة، إبراهيم العريس، دار الساقي، ط1، 1992، ص 32.

الحضارية، ولن يكون ذلك محققًا إلا بالتدبير لفعل التفتيت الداخلي للذات من ذاتها، على الرغم مما يتوافر لديها من خيرات الغضارة والنضارة، والنعيم والرفاهية، على أراضيها، في جميع الأنظمة الشعبوية؛ لذا تستحق استغلالها بوسائل الإرهاب الفتاكة، كما في وصف شخصية [ليتل بروز]: "هناك أمم لا تملك قابلية الاستمرار في الزمن، فتقضي على نفسها بنفسها.. ماذا كان ينقص سكان آرابيا؟ الرخاء، والنفط، والذهب، واليورانيوم، وخيرات الأرض من حديد، وفوسفات، وذهب، وسواحل بعرض السماء، فراحوا يخوضون كل الحروب الخاسرة"[1]. هي ذي قلعة [آرابيا] وفق توصيف الواقع الذي رصدته الرواية بعمق هشاشة بيت العنكبوت، كما في قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّـهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴾[2] وكما أن عائلة العنكبوت تأكل بعضها بعضا في أثناء فتل أنثى العنكبوت خيوطها، فإن ضعف قلعة [آرابيا] لا يقل هونًا من هذه الصورة من حيث تفكيك الترابط الاجتماعي، وتمزيق التعاضد الإنساني، وتشتيت التكاتف الأخوي، دفعًا لواجب الحماية من الآخر، ولكن هيهات بين مطلب الحصانة والاستجابة للخنوع بالمستذَل، وفي حوار [الميجر توني] مع [آدم] ما يفي برصد صورة الواقع العربي، وهما على متن طائرة للرحيل من مكان ما في عمق صحراء قلعة [آرابيا]، هربًا من خطر الإرهاب: " انظر

1- حكاية العربي الأخير، ص 92،93.

2- العنكبوت 41.

يا [آدم]، ماذا ترى تحت؟.. تلك قبائل متعدِّد تتجه نحو نقطة الماء. تسمي نفسها باسم لوطا[1]؛ أي اتحاد قبائل آرابيا، ستتقاتل وتفني بعضها البعض، كلما وقعت المعارك. لولا حراسة وحداتنا لأفنت بعضها البعض... ها هم اليوم حتى التمر لا يجدونه، قطرة ماء يقطعون بسببها كل مخاطر الدنيا لكي يحصلوا على ما يشربونه"[2].

ومتى ما هانت هيبة الهوية، ازداد التهتك، ومالت الذات عن جادة الصواب، وعمَّ الخضوع والخنوع، ومتى ما كان ذلك كذلك خارت الذات، ووقعت في مخالب الآخر، يفعل بها ما يشاء، وكيفما شاء؛ لما لديها من قابلية الخضوع بفعل الوهن الذي أصابها، بحسب أفكار مالك بن نبي، لذلك يجد الآخر ضالته في التسلل إلى الذات الخئونة، وهو ما يبدو لنا جليا مع شخصية [آدم]؛ الضمير الجمعي للشخصية العربية الواهية، التي يمكن النظر إليها على أنها شخصية معتَّمة، منحت هيبتها، ومقدرتها للآخر غير المتطابق مع معايير منجزات هوية الذات الجمعية؛ ونتيجة لذلك باتت تسهم في بَطْرِ الهوية بالامتثال للمُحُول، كما تسرده هذه الصورة، حين كان [آدم] يستمع إلى [سميث] الذي أدهشه فيما أعطاه من معلومات مفيدة لصنع القنبلة ذات المفعول المؤثر في الأمكنة المحدودة، والأزمنة المناسبة، حماية له، كما أُقنِع به من الآخر، فكان رده بعد التشجيع المتظاهر، والتعظيم من قدْره الدعيِّ:

1- UTA, Union des Tribus Arabe

2- حكاية العربي الأخير، ص 452.

- أقدرك كثيرا يا **سميث،** وأثق فيك بشكل أعمى، لهذا وضعتني أمام إشكال كبير، أشكرك بحب على وفائك.. وعلى أنك أخرجتني من عزلة العدمية، والتقوقع داخل الذاكرة، صحيح أننا لا نعيد خلق العالم، لكننا نغيره، ويغيرنا وفق معاييره، والعصر الذي نعيشه... كيف يمكن أن نشتغل في ظل الكراهية؟ انظر إلى الشعار البائس عند مدخل القلعة: **العربي الجيد هو العربي الميت**"[1]. و[آدم] في مثل هذه الصورة يحاول أن يثبت وجوده بكل بجدارة، غير أن أيَّة إمكانية لإثبات وجود الذات خارج نطاق السرديات الكبرى لها، يكون مآلها الفشل بالمساهمة في المكون الحضاري بالتماثل، وحينذاك تمنح الذاتُ الآخرَ صفات "**النمطية السلبية**" التي تتماهى مع ما يطلبه الآخر من إملاءات إلزامية، حينذاك يتحول انصهار الذات مع ذاتها إلى انصهارها مع الآخر، وبهذا المعنى أيضا تتحول من إمكانية أداء الواجب الأخلاقي إلى الامتثال لواجب التابع للاستبداد بمفهوم "سبيفاك Spivak"، ومن الالتزام بصون الهوية إلى النكْث لها، والاستجابة لمطالب الآخر، والسهر على رعاية مصالحه.

ومن الطبيعي أن تنظر الكولونيالية الجديدة إلى مصالحها مع من يخدمها، وأن تنظر إلى كل من يخالفها الرأي والمصلحة على أنه عدو

1- حكاية العربي الأخير، ص146.

ينبغي محاربته بكل ما يؤتى من حذر، ليس أقله من السعي إلى توظيف الذات المحلية بوصفها ذاتا طيعة، وغير مكلفة؛ لقلب الموازين، بما يتناسب مع ما تميل إليه "الرواية الحديثة في قلب العلاقة بين ما هو [عادٍ]، وما هو [متسام وفوق العاديّ][1]، يُشكَّل من أجل ممارسة الإرهاب، [وانتشاره] في الميدان من خلال نظام تجهيز شامل من تقديم دولة عظمى لحمايتها، ومن ثم توجيهه من أجل القيام بهجمات أهداف صغيرة وناعمة[2]، ولضمان ذلك لابد من حماية لوجيستية وأمنية شديدة الحساسية، ومتكاملة الدقة، حتى تؤدي الذات دورها على الوجه المتوخى باختلال بؤرة عالمها الخاص، أولا وأخيرا، وهو ما يشير إلى منطق الاستعباد والإذلال، ناهيك عن الإسهام في تدمير الانتماء للمكان والمكانة، بعد أن انخرط [آدم] في عالم مظلم، يسعى إلى تدمير البشرية، قِيدَ به إلى عالم الخراب حيث الهلاك، وغُرِّر به حَيْفًا بوضعه في واجهة الأحداث العالمية، بخاصة العلمية منها التي أظهرته على أنه مرشح لجائزة نوبل للفيزياء، نظير إنجازاته العظيمة في المجال النووي، في دلالة تتضمن الرفع من قدر من يخدم الآخر بإخلاص، إنه الباحث النووي الكبير [آدم] الذي يستحق بجدارة الفوز بهذه الجائزة بعد صنعه قنبلة الجيب. وحين فكر مليًّا في إمكانية التراجع عن الفكرة، أرشدته العين الساهرة على

1- ينظر، جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص126.

2- ينظر، نعموم تشومسكي، ثقافة الإرهاب، ترجمة، منذر محمود صالح محمد، العبيكان للنشر، ص58.

حمايته إلى الخوض في المضمار، فما كان منه إلا أن ناجى نفسه:" لكن قنبلة بهذا الحجم الصغير لا أحد يستطيع أن يتخيل نتائجها الوخيمة"[1]. غير أن الفكرة أخذت تشجيعًا وافرًا من قبل الآخر حتى من المنظمات الدولية الراعية لحقوق الإنسان التي ورد ذكرها في الرواية في أسماء بعينها بمسميات دالة على العَماية، والتواري خلف الإيقاع به، كما في اسم [أمايا] التي نصحته بالإقدام في خوض المضمار على أن يأخذ الحيطة والحذر مما يقوم به، فرد عليها بأنه شارف على "الانتهاء من قنبلة الجيب التي لن تستعمل إلا في الحدود الضيقة، تفاديًا لاستعمال القنابل الكبيرة...وضعنا عليها ضوابط وضغوطًا، وهذا كله يجعل منها سلاحًا ردعيًّا أكثر منه سلاحًا نوويًّا"[2].

وفي خضم ما مر بنا، هل هناك من استعباد أكثر مما وضع فيه [آدم] نفسه؛ وإذ ذاك حين تفقد الشخصية ـ من هذا النوع ـ استقلالية مواقفها السيادية، تُستعبَد، وتفرض عليها سوءات التسلط من الآخر، الدَّعِيِّ للمثالية، وبتبشير نموذج تصدير ثقافة العدل، والمساواة، والحرية، وغيرها من المصطلحات الجوفاء التي لم تجلب للذات غير التبعية بالولاء له، سواء أكان ذلك رعبًا، أو طوعًا، خدمة لظاهرة جنون العظمة التي تلازم الآخر، "حيث تظهر الديمقراطية على أنها تتناسب تماما مع مصالحه، فعليه أن يروج لها، أما عندما تتعارض الديموقراطية مع مصالح أخرى

1- حكاية العربي الأخير، ص 164
2- المصدر نفسه، ص 248

مهمة، فيجب التقليل من أهميتها أو تجاهلها بالكامل"[1]. وحين تفقد الذات جوهر إرادتها بهذا الشكل تفقد معها جوهر النِّدِّية مع الآخر، أو إمكانية أن تكون نظيرًا له، أو على الأقل أن تكون شبيها به؛" لأن قدرة الذات هذه حين تنظر إلى نفسها كموضوع [**الأنا**] دون الكف عن كونها [**أنا**] هي التي تتيح لها الاضطلاع بوجودها الذاتي والموضوعي في الوقت نفسه، وأن تعالج مشكلتها الشخصية، موضوعيا، كما لو كانت مشكلة مرضية، وهذا ما يمنحها القدرة على البقاء في العالم."[2]

لقد كان تفرد شخصية [آدم] ماثلا في الاستئثار الموجه بما لا يمكن التملص منه إلزاما، حين وُضع ـ إكراهًا أو طوعًا ـ خدمة لمصالح الآخر، ولعل ما زاد من هذا التفرد عنوة هو غياب ما يطلق عليه [العامل المعارض] بحسب مفهوم النموذج العاملي في بنيته العميقة للسرد، وإذا كان الروائي قد تعمد هذا التغييب القسري للعامل المعارض، فذلك يعني مدى ميل الرواية الحديثة إلى استبعاده عمدا، نظرا إلى أنه لم يعد يشكل الدور الفاعل في معضلة الحياة اليومية، بعد أن أزيح عن كافة الأدوار المتعلقة بمواجهة الآخر، حينذاك تغيب الحقيقة التي ارتهنت بصكوك الغفران، وشراء الذمم، وبمواراة الرأي المضاد، ومن ثمَّ كانت العوامل الفاعلة في الرواية تتمثل في:

- **العامل الذات**: وهو شخصية [آدم]، الذي يقوم بعمل الإذعان للحصول على مرغوبه. (استنزاف الذات باتباع الوجاهة،

1- ينظر، تشومسكي، ثقافة الإرهاب، (التقديم)، ص13.
2- ينظر، إدغار موران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة، هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009، ص 96، 97.

وجنون العظمة، نظير مكاسب هشة في صور عطية الجزرة المصونة بالعصا الخفية)

- **العامل الموضوع**: الماثل في تدمير النسق الذي يسعى إليه الآخر، وتُستَغل فيه الذات للإسهام في الخراب، والتفكيك، وإعـــادة ترتيب الـواقـع عن طريق التناص الخارجي (الباراتاكسيس parataxis).
- **العامل المساعد**: وهو الذي يؤازر الذات في مهمتها/ وقد كان حضور المؤسسات الفاعلة لخدمة الكولونيالية الجديدة وافرًا، وتحت مسميات كثيرة بما فيها المنظمات الإنسانية الدولية التي تتظاهر بتقديم العون للذات في تشجيعها لمشروع [الموضوع، وهو صنع قنبلة الجيب الفتاكة].

ووثبًا على واجب الضمير الأخلاقي، هناك مسببات سيكولوجية، انضوت تحت طائلته، بوصفها نوعًا من التداعي الشيزوفريني في أفكار الشخصيات [من هذا النوع] التي ترى العالم من خلالها بصورة متشظية بانعدام الإرادة، ومثل هذه الرؤية المتشظية تصف، أفضل وصف، ثقافة متقطعة الأوصال/ التفكيك الذي جاء مع الفوضى والحرب الحديثة المدمرتين للعقل الحديث، وهذا ما ينعكس في الرواية الحديثة التي أنتجها الكتاب الذين ابتغوا من وراء هذا تزويد القارئ برهانٍ شكليّ مرعب على الكيفية التي انفرط بها عقد العالم[1].

1- ينظر، جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص 119، 121.

عند هذا الوضع، يمكن اعتبار علاقة شخصية [آدم] مع الشخصيات الأخرى على أنها علاقة مشوبة بوظيفة واحدة، هي وظيفة الدمار، وكأنها جميعها جاءت لمؤازرة هذا المسعى الوظيفي، ولرعاية المهمة الطلوبة من [آدم] المجترئ على هويته، والمتجاسر على هذا الفعل الشنيع في غياب السند المعارض، أو المنبه، للحيلولة دون تحقيق الجرم، أو على الأقل إعاقته من هذه المهمة المعدّ لها بإحكام. وضمن هذا السياق العلائقي جاءت أدوار شخصيات "حكاية العربي الأخير" ضالعة بالتوحش لتحقيق القصد، ومتحالفة فيما بينها للمشاركة في هدف واحد هو الهلاك، ولا شيء غيره؛ وبتمثيلها القادر على تفعيل عناصر الأحداث بدقة متناهية؛ للقيام بمساعدة [آدم] على إنجاز فعل الإجرام في محيطه؛ لذلك فإن العلاقة بين هذه الشخصيات هي بالأساس منضوية تحت سياق مجابهة ما سمي بالإرهاب مجازًا مرسلا، وممارسة فعل التدمير والخراب حقيقةً مُرَّة، في غياب الفعل المعارض، إلا من شبح الإرهاب المغيب عمدًا، حتى أصبح **الكل على الذات، والذات مع الكل**، ومن ثم تحددت المهمة بناء على خاصية مجابهة هوية الذات من الذات نفسها بفعل التدبير والقيادة السديدة، وعلى الرغم من ذلك لم يشفع لـ [آدم] أن كان مرضيًا عنه من قبل الآخر الذي تربى في حضنه، وتلقى ثقافته، ونال منه هويته بعد حصوله على الجنسية الأمريكية، وهو ما يبيِّنه هذا الحوار مع الماريشال: "لا أدري يا ماريشال لماذا لم يدخل في دماغكم أني أمريكي"[1]، ويشتد الموقف،

1- حكاية العربي الأخير، ص 375.

ويحتد السرد المكثف في آخر الرواية؛ ليصل الأمر بين الشخصية الفاعلة في العملية السردية؛ للتشاور فيما ينبغي فعله، بعد محاولة الإرهاب اقتحام القلعةَ التي تضم الجميع بمن فيهم [آدم]، حينذاك تُبدي إحدى الشخصيات الفاعلة بالبوح للشخصية اللوجيستية، الرئيسة [ليتل بروز] بوصفه القائم على **"لعبة المحق الفتاكة"** في قولها:

- نحن في عملية ترحيل والخطأ غير مقبول يا سيدي، يحتاج الأمر إلى شيء آخر أكثر ذكاء. لماذا لا نسرب المعلومة لمجموعة شادو[1] المكلف باختطاف العلماء النووين العرب، لا أحد يحاسبهم، ولا يهم إذا اعترف القاتل بعد سبعين سنة، يكون الزمن قد تغير.
- المهم أن يتم كل شيء خارج القلعة، زمن أسود يمشي بشكل عكسي، **عربي يعلمنا ما يجب فعله وما لا يجب فعله؟ سأنتحر قبل أن أرى عربيا يحميني، أو يأمرني"**[2].

وَفْقَ ذلك، هل بات [آدم] في سرد "حكاية العربي الأخير" إحالة إلى أنطولوجيا واقع قلعة [آرابيا] بهذه المهانة والابتذال؟ وهل بات يمثل ضميرها الجمعي فعلا؟ وهل تجرد ما تبقى من سلالة فصيلة [آدم] من قيمها إلى الحد الذي وصفته الرواية؟ وفوق ذلك، هل يمكن أن نصوغ

1- **Shadow تعني الظل ـ كما ورد ذكرها في الرواية ـ وهي فرقة تم تدريبها بعناية دقيقة؛ للاغتيالات وتصفية العلماء، بدأت بتصفية أبرز العقول العاملة في الهندسة الكيمياوية والفيزياء والاختصاصات والبحوث المتقدمة، ينظر الرواية، ص 144، و347**

2- **الرواية، 438.**

خيانة [آدم] على نحو كلي للشخصية العربية، حاليا، بهذا الحد من الوضاعة؟ وإذا كان ذلك كذلك، مع من تتماثل شخصية [آدم]؟ هل مع العربي الكلي (العهد) أو مع العربي، المتفرد، (الصفقة)؟

لعل المتلقي يدرك أن شخصية [آدم] تتطابق مع منظومة المؤسسة المتحكم فيها بجهاز التحكم عن بعد، تلك التي تعمل تحت المراقبة بالأشعة تحت الحمراء، كما في المؤسسات النافذة لقلعة [آرابيا] ذات الطابع القيادي المستبد بالفكر السياسي، والمحمي في صورتي: [**الكل للواحد، والواحد للكل**"[1]، وليس الكل هنا إلا الآخر في صورة الكولونيالية الجديدة، والواحد في صورة المتفرد بالاستبداد، والخنوع.

إن في كينونة أنطولوجيا مؤسسات [آرابيا] تبدو شخصية [آدم] الواحد المتعدد، الأَحَقّ به الآخر على حساب ذاته في ضميرها الجمعي، وهي الصورة التي رسمها السرد لـ [آدم] المُعَدُّ سلفا بالمقاس لصالح الآخر، الماثل في سرد شخصية "**العربي الجيد الوحيد هو العربي الميت**"[2]، أما خارج هذه الكينونة بمنظور الذات لضميرها المرجعي، فإن "**العربي النسيبُ، الجُموعُ، هو العربي الحي**"؛ وما بين الموت والحياة، يتصارع رهان التضاد في المبادئ، ويحتد الخلاف الملتبس، بين الذات وذاتها، وبتوضيح الملازمة نفسها يشتد التضاد مع الآخر بشكل جوهري، نظير الخلافات الثقافية المفتعلة، شكلًا ومضمونًا، وما بين استغلال **العربي**

1- حكاية العربي الأخير، ص 310، و 449.

2- المصدر نفسه، ص 48، 107، 146، 160، 240، 271، 448،302، وفي مواضع عديدة من الرواية.

الوحيد الميت/ الواهن، واستثمار **العربي النسيب**، **الجموع/ المخلص**، يكمن الصراع بين تجزئة الذات ـ في ذاتها ـ قبل الصراع بين الذات والآخر؛ لأن أية مطالبة لمواجهة الآخر، يجب على الذات أن تتصالح مع ذاتها؛ لكي تتحمل مسئولياتها الأنطولوجية والحضارية، وما لم يتحقق ذلك لن يكون للذات أي دور حضاري، وهي الحالة التي تعيشها الهويات القومية في كل أنحاء العالم في مواجهة عنف الآخر بالاقتحام ثقافيا، والمتسلط بعطية "الجزرة"؛ تبعيا، وهو الشاغل نفسه الذي "واجهته النظريات ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثية، في إعادة تعريف مفهوم المسئولية؛ إذ هي ترى أن تحمل المسئولية عن أفعالنا يعني الإقرار بهذه الحدود التي تقيد فهم الذات، وهي حدود لا تمثل مأزقا للذات وحدها، بل للجماعة الإنسانية جمعاء، فهي إذن دالة على إنسانيتها. تترسب عتمتنا في خضم العلاقة مع الآخرين، وتتركنا مكشوفين أمام تأثيرهم وعنفهم الأخلاقي بالرغم من أن جهودهم معنا في مشهد المخاطبة هو ما يمنح الذات الاعتراف، وبالتالي الوعي بذاتها."[1]

وبين منطق هوية الـذات في الحرص على تعزيز الوجود الأنطولوجي، ومنطق هوية الآخر في الحرص على الاستغلال بمفهومه الكولونيالي، ضاعت حقيقة الاعتراف المتبادل، انطلاقًا من الخلافات الثقافية التي يراد لها، من الآخر، أن تكون متباينة قسرا. وتبدو عملية سرد الرواية دقيقة الوصف بالشمولية ـ في اللا مقول في النص ـ رغبة في

1- جوديث بتلر، الذات تصف نفسها، مقدمة المترجم، ص 11.

توضيح سبيل الوضع العربي بمحمولاته الدلالية المرتبطة بواقع منظومة مطالب الكولونيالية الجديدة، التي باتت تحمل مشروعا ثقافيا تنضوي في مضامينه كل المشاريع ذات المصالح النفعية. ومن ثم فإن ما حصل عليه الآخر في الذات من مصالح نفيسة، لم تحصل عليه الذات من الآخر ـ في شيء ـ غير المصالح الغثة، وتوالي الملفوظات التسويفية، والوعود المخاتلة.

وإذا كانت رحلة حضور الآخر في الذات ماثلة في الحالة التفكيكية، بوصفها خصيصة، تُسوَّق إلى الهويات القومية؛ فإن رحلة حضور الذات في الآخر مغيبة قسرًا، إلا ما ظهر منها عبر الحاويات القياسية، وهي الحالة التي باتت الذات تعيشها باستمرار، وتتمدد بالتنوع، سواء عبر التخويف بسلطة العصا، أو بالترغيب بعطية الجزرة، وفي ذلك ما يشير إلى المفارقة المتضادة بين المشروعين، مشروع تأكيد الإنجاز في مقابل مشروع محاولة فهم ما يجري قبل التخطيط الاستراتيجي.

ومما لا شك فيه أن أي باحث لقراءة "حكاية العربي الأخير" لن يجد أفضل من الفرضيات التي عرضها علينا السرد الروائي بطرائقه الفنية المائزة، ولن يلقى أدق وصف للخنوع الذي وُصمت به شخصية [آدم] في رمزيتها الدالة على مهانة الشخوص المائلة عن جادة الصواب في هويتنا الثقافية، وواقعنا العربي الموبوء.

رهان السرد وإنتاج الدلالة

في رواية "كولونيل الزْبَرْبَرْ"

في رواية كولونيل الزبربر حَفْزٌ على الترغيب في تحسين المهارت اللغوية، والطريق إلى إصابة الوصف فيها أجود، والحرص على استدعاء ذاكرتك بها أجدى، وأَنَفَتُك بالوطنية منها أعظم.

عبد القادر فيدوح

بلاغة المتخيل/الرؤية الراجعة[1]

ما من شك فيه أن كل نتاج تصوري للخطاب يستمد مسوغات رؤاه من تشخيص المرئي، بعد أن يستوعب الفنان سبب وجوده في ذاته، ويتعذر التعبير عنه بالقصد، الموصِل إلى المراد الطافي؛ لأن الاستدلال بالتصريح لواقع الحال، مهما كان عظيم الثقة بنفسه في نظر المبدع، يبقى خاضعًا لما تنتهي إليه الرؤيا الكشفية، وأن النهج الذي يسلكه هذا المبدع أو ذاك في

1- الرؤية الراجعة، تفاعل أحداث ذاكرة الماضي في الأداء، بين التطور بناتج تحولاته السلبية أو الإيجابية، والتطوير بناتج تحسين الفعل المتوخى، وتعزيزه في الاتجاه الموجِب.

نتاجه الفني ينبني على وجه الدقة فيما هو متوارٍ في المحسوس من أمور الحياة، أو لا يستطيع النظر الدارج على المألوف اكتشافَه، من منظور أن ما قد يبدو حالة عرضية لعامة الناس، ولا سبيل إلى إدراكه، يبدو وميضًا لدى المبدع، وإشراقًا لقريحته الإبداعية التي من شأنها أن تعيد ترتيب الحقيقة بما يستوجبه المأمول المرجو، وليس بما هو عليه المعمول السائد. والمبدع أكثر الناس نباهة لكشف ضروب التباينات التي تقع في حياتنا، وتوضيح الإشكالات الملتبسة التي مرت بها سرديات التاريخ؛ ليعود القهقرى بتقنية الاسترجاع؛ أي بأسلوب الارتجاع الفنِّي؛ لتحقيق العديد من المقاصد، لعل من أهمها إسقاطات الزمن الماضي على الحاضر، أو استثارة الحاضر لاستدعاء الذاكرة الفائضة بالابتئاس، وهو ما قامت عليه رواية كولونيل الزبربر.

وإذا كان المتلقي ينجذب إلى هذه الذاكرة الاسترجاعية بكل ما تحمله من دلالات، فلأن سردية " كولونيل الزبربر" تقوم على نظام تداني التباينات بالاستدلال والنظارة، والتروي بمدى تجارب الماضي، بفرادته السردية الدلالية، وهو ما شدَّ ذائقة المتلقي في الجمع بين المقول واللامقول في عالم أسرار الثورة، اجتمع فيه الأسلوب الخبري بالإنشائي من قبيل مستتبعات الحقائق، ومعنى ذلك أن طابع التصور الإبداعي يزيد من قابلية الفهم؛ لتحديد الرؤية الراجعة التي جاء استخدامها، لتوضيح الوظائف الدالة بصيغ اللامقول في كثير من أحداث ثورة تحرير الجزائر 1954-1962. ومتى تصور المبدع أن الحقيقة تحتوي على قدر من

المداهنة، أو الميل عن الجادَّة، وفقا للخطة المرسومة؛ فإن ذلك يفترض وجود براءة للحقيقة المغيَّبة، وهو ما يدعونا إلى الاعتراف الضمني بأنه لا وجود لتماثل الشيء في نفسه، وإنما يكمن في افتراضه مع القياس بالاستدلال صِنْوَ الشيء الآخر تقديرًا، أو حقيقة، اعتقادًا منا أن كل صورة مهما كانت واقعية فإنها تصبح في نظر المبدع افتراضية بتمثلاتها التخييلية، المبنية على الإثارة، والنابعة من "الإنتاج الذّهنيّ للتّمثّلات المحسوسة التي تختلف عن الإدراك الحسّيّ للحقائق المتعيّنة من جهة، وعن مفهمة الأفكار المجرّدة من جهة أخرى"[1].

إن إدراك وزن المتخيل في كولونيل الزبربر يتجاوز الصورة النمطية التي عرضها علينا السرد، أو تلك التي نتلمسها من الوقائع، والأحداث، وتفاعل الشخصيات، بل من خلال ما تتركه في المتلقي من تأثير متبادل بين الماضي والحاضر، بما في ذلك إدراكات الأجيال الواعدة بتحصينهم بهوية ثورتهم؛ لما في هذا التوثيق المسرود في "كولونيل الزبربر" من تأثير الممكن في سناء ثورته الماجدة، وإدراك صورة ما حدث فعلاً من مزايا ومثالب، ومعرفة مضامين الاستقامة في الإنصاف والنزاهة، من عَدَمِها، في كثير من تعاريج الأحداث، ومنحنيات المضامين، من المناقِص، والشوائب، وليس في ذلك عيب؛ لأن مطالب قوة معرفة الأجيال بحقيقة ما جرى تعزز أطوار التجربة، كي تحيط بالأفق، وما عدا ذلك من الالتفاف على الحَنَق في تأريخ الثورة يربك الوعي الجمعي المتوارث تباعًا.

1- Jean-Jacques Wunenburger, L'Imagination, PUF, «Que sais-je?, Paris, 1991, p. 3

ولا سبيل إلى ذلك بحسب تعبير فرانسوا ليوتار Jean-François Lyotard، إلا بمقدار ما يفسح به الخطاب مسافة يصطنع له منها مرجعا، يُدخلنا تجربة الرؤية"[1]. ومن هنا، تكون كل ثقة مطلقة ـ بأية مرجعية ـ لأي ثورة بمثابة نتاجٍ دَعِيٍّ بما ليس فيها، أو منها، ونظرة وحيدة اعتقادية، عقد عليها العقل والقلب بإحكام، وكأن ليس من منازع في أمرها، ومن دون أن يكون لها نظرة نقدية معارضة قد تحاور أو تحاجج سابقتها. والحال أن كل دراسة تاريخية ـ لأي موضوع ـ تكون موضع تساؤل، وتباحث، وتناظر، سواء مع المناضلين، أو المؤرخين، أو علماء الاجتماع، وبخاصة مع المبدعين الذي يضفون على التاريخ مسحة "التصور المتخيل" بدافع إبراز ثوابت الثورة ووجوهها المتغيّرة حسب سياق المتخيل، امتثالا لمقولة إنّه "لا يوجد تاريخ للمتخيّل بل يوجد متخيّلات تاريخيّة"، واستنادا إلى هذا، فإن حقائق السرد ليست حقائق التاريخ، فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتراجع عن حكم ما إذا تبين له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوينه، أما العوالم التي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها؛ لأنها توجد خارج الزمن "الواقعي" وخارج منطق قوانينه"[2]

إن القول بنزاهة أي ثورة على نحو العصمة من كل دَنِيَّة، ونَقيصَة، أو مصونة ذاتيًا، من أي مكروه، أمر لم يثبت تأكده في تجارب كل الثورات،

1- جون فرونسوا ليوطار، Discours، Figures، نشر Klincksieck، سلسلة Esthétique، باريز، 1971. عن، يوري إيزنزويك، الفضاء المتخيل، ترجمة، عبد الرحيم حُزل، مجلة فكر ونقد، عدد 33، المغرب.

2- سعيد بنكراد السرد الروائي وتجربة المعنى المركز الثقافي العربي ط1/ 2008 ص218.

ويحتاج إلى القناعة بالأصالة والتصديق بالإيمان لأي ثورة، والإخلاص لها، من منظور أن الإيمان يتبع القناعة، وحين يمتلك الإنسان ذلك يمتلك معه الوعي بالقصدية، والوعي بمعرفة الآخر، والوعي بالمَرَامِ؛ أي الوعي بمعرفة هوية الثورة. ومن هنا يحضر المغزى الذي يصنع الخبرة، وما أحوج ثورة تحرير الجزائر ـ في حينها ـ إلى رَصْفِ وعي المناضلين بما يحيط بهم، وينتظرهم، بخاصة أولئك الذين لم يجدوا في هوية الثورة مكانة للتأمل، أو حظوة للرشاد، أو منزلة للهدى والاستقامة؛ لأن الوصول إلى السبيل لا يمكن تحقيقه بدون وساطة، وأن النضال لا يتأسس على الختل، والإفك، والمداهنة، ولعل ثورة تحرير الجزائر في شقها المغيب، أو المتناسي الذي رسمته رواية "كولونيل الزبربر" كانت بحاجة إلى وعي الضمير؛ لتكوين "معنى النضال". وإدراك المناضل الدور المتوقع منه، أو المسند إليه، لا يعدو أن يكون قطرة من فيض الواجب الوطني؛ وإلا ما معنى أن يستشري التطهير مما وقع من "تصفيات في جبهة التحرير، وما بعدها" على رأي مضرب المثل: " الثورة قطة تأكل أبناءها".[1]

وانطلاقا من فضاء الرواية المتخيل للمحتوى المكاني، بوصفه فضاء جغرافيا/ فنيا تجرى فيه الأحداث بكل تفاصيلها، فإنها في المقابل تتضمن في تضاعيفها فضاءات صغرى تتنوع بتنوع دلالاتها وفق سياق النص، وهو ما يطلق عليه بالوحدات الفضائية الصغرى المتساوقة مع عناصر السرد الحكائي، الكلي، للرواية، وفق العوالم الدالة.

1- كولونيل الزبربر، ص 271.

لقد أثْرى الروائي الحبيب السائح روايته كولونيل الزبربر بفضاءات لعوالم دالة، بأمكنة وأسماء لشخصيات معبرة عن كل ما هو واقعي تاريخي، وسلك مسلكًا وعرًا، دون مهابة منه، بتصور تخييلي لعوالم افتراضية ممكنة الحدوث، جالبا الحيرة للقارئ، وفق الأبعاد التي اتخذها السرد الدلالي الذي كشف عن كل الفرضيات المغيبة في الذاكرة التاريخية، كما رسمت الرواية عوالم متفرعة على كل الاحتمالات، بوصفها تجاوزت المعنى الدلالي في ذات النص إلى المعنى الدلالي بما يفترضه المعطى، أو الممكن في الوجود، على نحو ما عبر عنه غريماس في قوله: "يجب أن نفهم بالبنية الدلالية ذلك الشكل العام لنظام العوالم الدلالية- المعطى، أو الممكن، ذي الطبيعة الاجتماعية والفردية (ثقافات أو أفراد) والسؤال عما إذا كانت البنية الدلالية ماثلة في عالم الدلالة أو تحضن هذا العالم"[(1)]

والرواية تمثل جردًا لأحداث الذاكرة التاريخية للجزائر، تحت مسمى(الزبربر)، ورؤية سردية تتضمن وقائع لتجربة اجتماعية واصفة، والكشف عن الذاكرة الجمعية لمعالم تاريخية، من خلال علاقة المجتمع الجزائري بثورة التحرير (1954 ـ 1962)، من منظور أن هذه الذاكرة "تؤدي دورا كبيرا في ضمان الاستمرارية الثقافية التي تمكِّن جماعة ما من الحفاظ على إرثها الثقافي والمعرفي المشترك، وصيانته من النسيان والتلاشي، والدمار. وهكذا تبدو الذاكرة بمثابة ذخيرة ثقافية حية تستوعب،

1- ج.غريماس، البنية الدلالية، ترجمة ميشال زكريا، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 18/ 19 السنة 1982، ص97

باستمرار القيم الثقافية لجماعة ما بأشكالها التعبيرية والرمزية؛ أي كل ما يميزها من غيرها، ويَلحم سَدَاهَا، ويبلور موقفها من الوجود"[1]، وإذا كانت الذاكرة تحفظ ماضي المجتمع، بالنظر إلى ما له من تأثير على الحاضر والمستقبل، فإننا نلاحظ أن لها صلة بالتأمل الفكري، بوصفها تتفاعل مع جميع المعارف والأنساق الثقافية.

وليس موضوع الصورة الفنية بمعزل عن الذاكرة الوجدانية حين ترتبط بالخيال. أضف إلى ذلك أن الذاكرة في صورها إنما هي ضرب من التخيُّل، ومتى ما أعمل المؤرخ، أو المفكر، أو المبدع، نظره في صورة الذاكرة إلا وأدرك الصلة بينهما، من حيث إن الذاكرة في منظورنا مربوطة الصلة بالخيال القادر على أن يستعيد تجارب الذاكرة من منظور إبداعي. ومع أن الخيال يقابل الذاكرة، فإن العامل المشترك بينهما هو "الصورة"، وأن هذا التلاقي نابع من أن الرؤية فيهما تتضمن في داخلها صورة كشفية، مع الذاكرة تكون كشفية حقيقية، في حين تكون مع الخيال كشفية إبداعية، وفي مثل هذه الحال" علينا القول ـ مهما كان الجانب الذي نركز عليه في الذاكرة ـ إن هنالك أمتنَ ما يمكِّن من الروابط بينها وبين المخيلة، ويستحيل في الواقع الفصل بين هاتين الطاقتين، ولعل خير من أكد هذه الرابط جان بول سارتر Jean-Paul Sartre في كتابه "التخيل" حيث استعار أغلب أمثلته عن الصورة من صور الذاكرة؛ لأننا نفكر ـ سواء أثناء التذكر أم

1- ينظر، محمد الداهي، صورة الأنا والآخرفي السرد، دار رؤيا للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2013، ص 203، 204

التخيل ـ في أشياء لا تقع في متناول نظرنا أو سمعنا، كما أن لها معنى بالنسبة إلينا، وهي قابلة للتشبع بعواطف قوية. نستطيع القول إننا نستخدم عند تذكر شيء ما المخيلة، ونستخدم في تخيل شيء ما واستكشافه خياليا الذاكرة، وفي هذه الحال لا يمكن أن يوجد تمييز حاد؛ إذ يمكن التفكير بالمخيلة، شأنها في ذلك شأن الذاكرة[1].

لقد كان تاريخ [جَبَل الزبربر] مرجعية لسرد الرواية، ومادة خصبة في تضاعيف النص، بوصفه نصا تاريخيا، حاول أن يعيد نسيج الانتماء لتاريخ ثورة التحرير في الجزائر، حيث كان التاريخ هنا خادما للفن الروائي، وسادِنًا للذاكرة؛ بدافع إحياء مجد ماضي المنطقة، وما يضيئ جوهر حقيقة هذا المكان الذي حظي بقيمة تاريخية. وليس غريبا أن يتناول الروائي الحبيب السائح جبل الزبربر بهذا التماثل التخييلي لإظهار القيم الثورية في تلك المنطقة، وما انتابها من مزالق عمتها بعض المخاطر، بطرائق فنية يطغى عليها استحضار الذاكرة الجمعية في سياقها الزماني والمكاني، وبما تنطوي عليه من قيم كانت تسعى ـ حينذاك ـ إلى تحقيق قيمة جوهر الإنسان في مطالبه المثالية.

ولعل السؤال المطروح قبل الشروع في التحليل، هو في أي حقل يمكن تصنيف "كولونيل الزبربر" من أصناف الروايات في الأدب الجزائري؟ هل هي ضمن الروايات التاريخية؟ أو تدخل في سياق

1- ينظر، ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007، ص 118.

الروايات السيرية؟، أو الرواية الوقائعية، بسبب طبيعة انشغالاتها؟ أو هي فوق كل هذا، فيما يمكن أن نطلق عليه رواية سرد التاريخ المأساوي؟ أو رواية الملحمة المقنعة؟ أي تلك "الرواية المتعددة المفاتيح " التي تنفتح مغاليقها إذا ما عُثِر على المفتاح المناسب (ومن هنا جاءت تسميتها بالفرنسية (Roman à clef) وتدور عادة حول أناس حقيقيين "يقنعهم" الروائي لغرض التمويه. وعلى هذا النهج سار الانكليزي توماس لوف بيكوك Thomas Love Peacock (1785 - 1886) في عدد من رواياته الفكاهية التي تناولت شخصيتي الشاعرين شيلي وكوليردج. وطبيعي أن كون أحد شخوص الرواية شبيهًا بشخص حقيقي لا يقضي إلى الحكم الحتمي على تلك الرواية بأنها مقنّعة، فالتصنيف يعتمد أساسًا على استكناه السمة الأساسية التي تطبع الرواية برمتها، لا على وجود تشابه "قلّ أو زاد" بين شخصية في الرواية وشخصية حقيقية[1].

وفي هذا السياق، تتجاوز رواية كولونيل الزبربر مسمى الرواية المألوفة إلى ما يمكن أن نطلق عليها "رواية التاريخ السياسي" بالنظر إلى ما يستدعي صفاتها المعرَّفة بذاتها؛ لما تستحقه الذاكرة من عناية، لذلك نظرنا إليها على أنها رواية مختلفة عما أنتجه ـ معظم ـ المخيال الإبداعي في الأدب الجزائري حتى الآن، واختلافها عن باقي الروايات له ما يشفع له من التميز في جرأة طرق المسكوت عنه الذي كان ـ وما يزال ـ حقلا ملغمًا، وهو ما جعلها تخلق فرادة تميزها، بوصفها خطابًا مضادًا لجهات

1- أمجد حسين، قراءة في الرواية، صحيفة المدى، الرابط /http //almadapaper.net

معينة استهوت لنفسها تسويق الثقافة الشمولية ذات الطابع النفعي، واصْطَفَت الميل عن جادَّة الصواب، والزيغ عن استقامة الحق، بفعل رداءة تسيير الكثير من النخب السياسية، ومن هنا كانت "كولونيل الزبربر" متفردة في كشف الحقيقة المغيبة، قسرًا، في حق مجتمع بذل النفس والنفيس، وأعطى الصبرَ والوسعَ، على نحو ما عبرت عنه الآراء المضادة، بين ما هو عليه، وما ينبغي أن يكون عليه الأمر في السرد المطابق لواقع مجريات تاريخ الجزائر الحديث، فالرواية تجمع بين صحة الوقائع وعَمَاية التاريخ، والفظاظة في القيادة، والرعونة في الزعامة، من بعض المسيرين بعيد الاستقلال، كما أنها تجمع بين تماثل الواقع وتمثيل المتخيل، حتى لكأن المدة الزمنية الموصوفة تاريخيا تناظر زمن تلقي الرواية، وأكثر من ذلك، أحيانا، قد تتداخل الأزمنة الاسترجاعية في رسم صورة الحاضر المَهيض، وكأن أحداث الماضي ماثلة بأحداث اليوم.

إن الحقل الدلالي الذي تثيره كولونيل الزبربر في موصوفاتها السردية المتباينة، يتبدى ـ في نظرنا ـ في معيار "**أخلاق الواجب**"؛ أي جعل النصر هدفا أخلاقيا قبل أن يكون نضاليا؛ لضمان معيار رعاية المستقبل في بناء الوطن، غير أن مقابلة الواقع بجهامة، وغياب بنية الحوار، كرس ثقافة التبدّد، وهو ما كان يحرك مصير الشخصيات للترابط بين الفعل ورد الفعل، أو بين ما هو قائم وما كان يفترض أن يكون عليه الوضع، أو بين فرض واقع، والرغبة في افتراض نمط حياة قائمة على التوافق والاختلاف، لكن وجود التفاوت الجوهري بين مطالب الشخصيات، بخاصة الشخصيات المتعسفة، كان بمثابة المحور

المفصلي للتباين بين هشاشة الذات الشامخة في مقابل الذات الأخرى المحقة، والساعية إلى ما هو محمود ونبيل، أو بين كولونيل الزبربر بجميع محمولاته الدلالية من الذاكرة السردية الجغرافية والذاكرة النضالية، وبين مناوئيه الذين أسهموا في خلق الاختلاف، واختلاق التقاطع، من غير مبرر؛ الأمر الذي خلق بنية نضالية غير مستقرة، وتنافرًا بين المواقف النزقة، لدى كثير من الذين رأوا في الغلو والطيش قصدهم، فتداخل مفهوم النضال بين ما كان يحصل بشكل دراماتيكي، وما كان يفترض أن يتم التوافق عليه برؤية البصيرة؛ لترجيح ضمير الوطن، تحسبًا للوضع المتصوَّر له فيما يمكن أن يكون قاعدة للرعاية، والتشييد، والعدالة، بالنظر إلى احترام معيار واجب البناء، امتدادًا لمعيار أخلاق واجب الثورة. ولكن، هيهات لِما منيت به الأجيال ـ من المِنَّة والإنعام ـ إبان ثورة التحرير، وبعد بناء الجزائر الحديثة، وبين هذا وذاك ضُلِّل الفعل في مزاولة ما لا فائدة فيه، وضاع وطن الإنجاز بإضاعة جيله الواعد الذي له من الكفاية ما يرجى منه بلوغ الأسباب، لكن ذلك لم يكن سوى مجرد ادعاء، بنى مشاريعه من غير طرق مشروعة، في قالب صروح متعلقة بالأوهام، وفي أكثر تقدير مجسمة في تصاميم، على أوراق، أو في صورة اختلاق، أو هكذا تصور كولنيل الزبربر: " ها هو نصف قرن يمر على أول نوفمبر ولا شيء كتب"......إنك بعد خمسين سنة تعاين أنك أصبحت على فجيعة توقيعك؛ لساسة الاستقلال وأرباب الدولة صكًّا على بياض ليستولوا على تاريخ حرب تحريرٍ كتبه بدمه، وغناه بآلامه شعب بأكمله"[1]

1- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، دار الساقي، ط1، 2015، ص 57.

إن نظرة فاحصة بغرض التواصل مع تصور سرد الأحداث فيما تضمنته الرواية، من وقائع مريعة، يجعلنا في ريبة من الوقوع في الإيهام، بالنظر إلى سرد هوية بعض المواقف في موصوفات ثورة التحرير، نتيجة الصراع الذي دار بين حركة مقاصد الأحداث، وتباين المواقف، وارتداد بعض الثوار إلى صف العدو، وغموض ملابسات الظروف وما أحاط بها من شكوك ـ تتعلق باستشهاد الكثير من القيادات الرشيدة للثورة بفعل ما أضمر من إحْنة، وبغضاء ـ أدت إلى الانتقام، نجهل مضامين دسائسها، وفحواها، بحسب ما ترويه الرواية.

تبدأ "كولونيل الزبربر" بتفكيك الوظائف الدالة لكل قيمة من قيم بناء ذاكرة الجزائر الحديثة التي أوصلها بعض الكائدين ـ على وجه التحديد ـ مع ذروة مأساويتها إلى **"فقه التيه"**، وانتهاج سبيل الصَّلَف، وتعميم فكر الضَّلال، لغايات من صناعة كيدها المضر، في جميع المجالات، وهو ما عبر عنه كل فعل سردي في كولونيل الزبربر، أحال المتلقي إلى تراتبية تساؤلية حيرته في تَكْنِيَةِ شخصية " طاوس" الدالة على الخصب، والنور، والأمان، والرغبة في التجديد؛ ما يعني أنها الشخصية الواعدة في صورة جيل جديد غابت عنه حقائق كثيرة، وحُرِم من المتأمَّل برؤيا مكسوة بالاخضرار والإشراق؛ لبناء وطن آمن. ولعل ذهول "طاوس" مما تبيَّن لها من وقائع، قرأتها في مذكرات جدها" مولاي الحضري/ بوزقزة"، ما يجعلها تقع تحت تأثير الدهدشة من هول ما تكشَّف لها في هويتها السردية، المحيِّرة التي لازمتها أحداث مؤلمة، وصلت إلى حدٍّ يصعب تقبله من الأجيال المتعاقبة.

إنه لمن الصعب تخطي الرؤية السردية الفاصلة بين ما وصلنا من بعض كَتَبَةِ ثورة التحرير في ترسيخ نزاهتها المطلقة، وبين ما روته كولونيل الزبربر من تجيير بعض الوقائع لصالح العَسَف من غير رويّة، وهو ما بدا يلوح في أفق بعض المذكرات التي نفت صفة الإطلاق على وَجَاهَةِ الثورة في حق أبنائها البررة، ومن كثير من الزعامات الرشيدة في يمينهم بالطاعة والإخلاص لها. ومن ثم، فإن معيار تعميم النزاهة المطلقة كان تشريعا يغلب عليه طابع الذاتية، في كثير من المواقف؛ الأمر الذي أدخل الثورة الجزائرية في إشكال تداخل النية الصادقة بعفويتها مع النية المبغِضة بالفعل التنظيمي الممسك بزمام الأمور، وفق رؤى خاصة تسعى إلى إزاحة كل ممكن جائز، أو مستطاع، لهذه الثورة عن الجادَّة، والإعراض عن هدف الهبَّة الشعبية في ثورتها وانتفاضتها، وفق العمل على تعزيز المبادرة بالفعل الإيجابي. وعلاوة على ذلك، فإن كثيرا من قادة الثورة ـ بحسب ما صورته كولونيل الزبربر ـ قضوا نحبهم بمسوغ واهٍ، ومن دون مبرر مقنع، فعُدُّوا من الآثمين، أو الخونة، والأمثلة على ذلك كثيرة تعرضها كولونيل الزبربر، كما هو الشأن بالنسبة إلى الطالب كمال الذي ترك وراءه الجامعة والتحق بصفوف جيش التحرير، وعبر عن فرحته بقوله:" صعدت لأشارك في تحرير بلدي" سرعان ما اتهم بالخيانة عن غير حق، فكان موته تحت التعذيب قاسيًا، حين وضع فوق صهد النار حتى تفسخ بطنه وتقاطر شحم أحشائه، أو ذلك الجندي الذي علق من معصميه إلى فرع شجرة عاريا، فأشهر جندي آخر حربة بندقيته، داغرا إياه..؛ لأنه أقام علاقة مع جندية،

ربطت من رجلها حتى رقبتها نصف عارية إلى جذع شجرة، فأخذ جندي ثان ينغز بإبرتين جبهتها فحاجبيها وخديها...وهذا الذي فقئت عينه؛ لأنه يقرأ الصحف الفرنسية، أو الشخص المدني الذي بكلابة اقتلعت أظافر يديه؛ لأنه اتهم بالزنى ثم ذبح من القفا، أو ذاك الذي نتفت شاربه نتفًا؛ لأنه لم ينته عن تخزين الشمَّة، والآخر الذي جذع أنفه؛ لأنه شوهد مع متعاون، وذاك الذي جُبَّت حشفة عضوه التناسلي؛ لأنه كان يتردد على ماخور في المدينة[1]، والأمثلة على ذلك كثيرة، بخاصة مع من كان يخالف رأي قادته، المشكوك في نزاهتهم.

وليس في هذا التوصيف إلا إشارات ضمنية، تمكننا من إلحاق بعض مواقف ثورة التحرير بمفهوم **"تعيين التفريد"** وهو المصطلح الذي نتوخاه لتبرئة البررة من كل نقيصة غير مسئولة، بخاصة ممن حاولوا تشويه سمعة مناضلي الثورة، وأعاقوا مسيرتها كالأبناء العصاة في مخالفة والديهم، وعصيان الطاعة بانتهاك النظام، والخروج عن المكانة التي استوى عليها موقف الثورة؛ بما هو متواضع عليه بمرجوح الأهمية والقيمة، بعد نضج وعي الشعب الثائر؛ أي بمعيار نهج الثورة وفق مطمح مستوى المسؤولية. ومن ثم، فإن **"تعيين التفريد"** في الثورة كان بمثابة الهامش الذي شوش على المركز، أو الاتجاه المُباين، الذي عصف ـ في مواقفه من جانب مضاد ـ بفكرة التعايش، حيث الثورة لم تكن تتوقع من هؤلاء العققة هذا النزق العَتِه في خطه المائل إلى الاعتداء على الإخوة، حيفا وبهتانا؛

1- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، دار الساقي، 2015، ص، 90 ـ 92

الأمر الذي عقَّد من تنافر مواقف الخصوم والضحايا، وأبعد حدود التعايش، بدافع نزعة "**التفريد**" التي رجحت كفة الاستئثار والاستبداد بالتسلط، المغلوط، لعل دافعها الأساس فرضية الطمع "في استحقاق ما، وهو ما جعل بعضهم يصرف النظر عن شجاعتهم وذكائهم وإخلاصهم، إضافة إلى وقوعهم تحت تأثير إملاءات جهات تطلب مقابل مساعداتها ولاء أيديولوجيا، ظلوا أسارى نظراتهم الضيقة، حبيسي نعراتهم الجهوية، ومعطوبي النفوس بحسدهم وغيرتهم[1]. والحال، أن **لعبة القفز على الحبلين لتمكين التَّفريد**، لا تقضي على تشويه صورة الآخر، والتشنيع به، فحسب، بل تُودِي به، بعد إبعاده وتعريضه للانتهاك والانتقاص، على الرغم من ترغيب انصهار كل الخيارات في مجموع الصفات والخصائص الموضحة في مبادئ "جبهة التحرير الوطني" التي دعت إلى إبعاد كل التقسيمات الثقافية، واللغوية، والعرقية، والإيديولوجية، والقبلية، امتثالا للتسريع في مرام حق تقرير المصير، والكدّ على تحقيقه ـ ومع ذلك ـ تؤكد التجارب أن في كل ثورة سوسًا ينخر عصب الصفوة، ويمنع التدبر من الإسهام في وضع الخيارات الصحيحة قيد التداول والتباحث، وهو ما يجعل الوضع قائما بين تحدي الترجيحات البديلة التي غالبا ما تميل إلى الدمار والتخريب، من دون مراعاة التكلفة الإجمالية لمطالب الثورة المتوخاة، وبين معايشة التجربة النضالية النزيهة بصورتها التي تؤهلها لمقاومة الاستعمار. وكل فعل من هذه الثنائية يتضمن علاقة متواشجة

1- ينظر، الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 86.

داخل الخطاب الثوري في ضوء مسعى النضال الذي انتصر ـ في الأخير ـ لحق وّجاهة الثورة، وإحكام مسيرة النضال في أن يكون من أحد أهم خصائصه الحيد عن صراع الأفكار الوخيمة في مقابل التعهد بمبدأ الالتزام المجدي الذي ظل ملازما لأفكار المناضلين الأحرار، بحسب ما عبر عنه "مولاي بوزقزة المهوَّس بهاجس الحرية:" نحن نعيد تاريخ الجزائر إلى مساره. نحن نصنع حدثه الجديد"[1]، وكأن الحرية في مفهوم النضال، هي التي تحدد كيف يعيش المرء لأجلها، ومن ثم فهي نتيجةٌ لتحقيق الأمان، وفق رؤية مولاي بوزقزة، ولإحراز ذلك ليس هناك من سبيل إلا في تثبيت مبادئ ثورة التحرير الوطني التي قادتها الجبهة، وسعت إلى التغاضي عن حيز الارتباك المفسِد عليها، وإفشال المستباح من كل جور متفشٍ، ومؤثر، من عنف التسلط الذي كاد يصل إلى حدِّ الفتك بالثورة.

إمكان الإرادة / وميض التطلع

يبدو أن بناء سرد "كولونيل الزبربر" برؤيتها الجريئة، وسردها الوثيق، ولغتها المكينة، والمتماسكة، جاء نتيجة خبرة معيشة، استمدها الحبيب السايح ممن عاشوا تجربة الثورة، ناهيك عن طلب المعلومة من مصادرها الموثَّقة، مما جعل الرواية بديلا أقومَ من غيرها من الروايات التي تناولت تاريخ الجزائر الحديث؛ لأن مع كل تجربة قصصية في "كولونيل الزبربر" هناك مسحة تأملية تستدعي تفكير المتلقي بأن يتقصى الحقيقة،

1- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 61.

ويتحرى صحة ما جرى. ولعل الرواية تسعى إلى تلمس الاهتداء إلى معرفة سعة معطيات الظروف التي أثرت على مسار ثورة التحرير، واستكمال نواقص ما كان يتعلق بها من تفاصيل أسهمت في إحداث الفرقة والانتهاك والانتقاص. والحق إننا نجد في الرواية ما يستدعي التقاء وجهتي نظر متباينتين؛ بين ما هو إيجابي في حق الثورة وما هو سلبي، ما يعني أن الحبيب السايح استطاع أن يصوغ الأسس النضالية الفكرية، في مواجهة الأسس المباينة الممانِعة في نقطة تماس لسَعْيَيْن مصطرعين حول أيُّ الاتجاه أقوم، أو أيهما أكثر عدلاً في حق الثورة. وكان على وعي الثورة الناضج أن يستهدي المخالفين ـ دوما ـ الطريقَ السليم لتمكين الثورة من النصر، والإيفاء بالعهد.

لقد جاءت "كولونيل الزبربر" بمعنى ما امتدادًا للصراعات المتباينة، حيث اِئْتِكَالُ بعض القيادات نظير تفاوت المواقف التي كانت تصل حَدَّ التضارب، وحِدّة التصادم، خاصة مع اشتداد أوار الخلاف، قبيل نهاية حرب التحرير، حين تفاقم الأذى على كثير من الثوار الأحرار، على حد ما جاء في الروية:" فكان ذلك أعظم عذاب يمكن أن يسلط على آدمي، كان الجلاد لا يدري غالبا لماذا يفعل ذلك في حق غيره ممن عرفهم أحيانا، وقاسمهم شظف الحياة في الجبل وهول الحرب، لكنه كان يعرف أنه لا يبقى له أي خيار حين يعيَّن للقيام بالمأمورية غير التنفيذ، وإلا دفع حياته ثمنا لتردده.... إنهم رفاق حرب، أو أشخاص عاديون جميعهم لا يعرفون غالبا لماذا هم يتعرضون لتلك القسوة كلها، وكان يمكن، كما كانوا لا ريب

تمنوا أثناء تعذيبهم أن يُقتَلوا بشكل إنساني إن كان في قتلهم عدل... تلك هي الحال، فحرب التحريرتحمل معها أيضا قذاراتها"[1]

إن محاولة فهم ما جرى من تفاصيل في ثورة التحرير، كان من المتعذر الحصول عليه لدى المسرود له بالمعنى السديد، لولا جسر "كولونيل الزبربر" الرابط بين الماضي والحاضر في علاقة تفاعلية، كما أن المعنى المقصود في الرواية يفترض أن يكون المؤشر الوامض لجوهر رؤية المتلقي للتفكر برويَّة في ماضيه الماجد، وفي علاقته بما يحيط به، وفيما لحقه من تبعات كان لها العلة الشاغلة من أولي الضرر على الأجيال المتعاقبة، من مضاعفات عطلت الكثير من مسار بناء الوطن الحلم؛ بالنظر إلى ما آل إليه واقع الحال الذي أُوصِل إلى اللامعنى، أو كما عبر عنه الحبيب السايح في عنوان لإحدى قصصه بـ "**الصعود نحو الأسفل 1981**" حين أبصر في حينها سقوط معنى القصد في كثير من الأيادي ـ الدخيلة على النضال ـ غير المؤتمنة على هذا الوطن العظيم. وتبعا لذلك فقد وجد الجيل الموعود نفسه مذعنا إلى المُنية المرجوة، ومن ترسبات لعهود وهمية غير مترابطة، تفتقر في معظمها إلى الصلة بالواقع المأمول، وفق ما صدر من ضمير هذا الجيل في أحد المقاطع: "ليست فحسب مسئولية؛ كنت أحسها أمانة أن أنزِّل الملف، بارتباك، بهشاشة، وبخشية أيضا؛ ليكون شهادة على ما نهبتْه من تاريخ رجال الشرف أنانيات الساسة وزحزحتْه حساباتهم إلى عراء النسيان. فها

1- كولونيل الزبربر، ص 92، 93.

ذاكرتي، كما جيلي بأكمله تلطخها حماقاتهم المتعاقبة منذ خمسين عاما"[1].

وتستمر نظرة الاستياء من جيل ما بعد الاستقلال، والأجيال المتعاقبة، بالاحتفاظ بحق التساؤل عن حقيقة ما جرى؛ لأن الإجابات غير المقنعة بإعطاء صورة النموذج المثال لعظماء ثورة التحرير بدَّدتها "كولونيل الزبربر" في معظم سرد أحداثها الموثَّقة، وفي كثير من دلالاتها الضمنية التي أثّرت بدرجات متفاوتة في سمو نزاهة بعض المواقف، بغض النظر عن الفهم التأويلي الذي قلما يزودنا بالحقيقة الناجزة؛ لأن كل تأويل، أو اجتهاد، هو إعادة إنتاج معلومة بدلالات ضمنية متفاوتة بتفاوت المجتهدين، وفي غياب معطيات التوثيق النزيه، والمتوصل به إلى معرفة ما هو مجهول، تبتعد الحقيقة عن مسارها بالمصادرة على المطلوب إثباته، وهو ما جعل السائل من الجيل الجديد عن الحقيقة ـ دومًا ـ في دوامة الاستدلال الدائري، الخاطئ، نتيجة بثِّ المعلومة المدَّعية بما ليس في ضمير صاحبها، ونشر الرواية التي تتسم بالمغالطة، والتضليل.

وإذا كانت "كولونيل الزبربر" تستبعد نزاهة النضال في حق كثير من المنضوين تحت لواء الثورة، فلأن فضاء الرؤية عندهم كان يشتغل على هامش الثورة؛ لمأربة لا لاقتناع، أو مواصلة النضال والدفاع عن الواجب قولاً وفعلاً، وفي هذه الحال فإن كثيرًا من المدّعين الذين يلعبون على صناعة المداراة كانوا يخوضون تجربة لا مكان لها داخل تجربة النضال إلا

1- كولونيل الزبربر، ص 18.

بالتلفظ والادعاء بالتظاهر، وهو ما شكل صورة "مأساة الذات" في الخيانة والنفاق من حيث هو موجود في النضال بلا مصداق، وهو ما عبر عنه جاك لاكان Jacques Lacan في قوله" تكمن مأساة الذات في اللفظ في كونه يمثل اختبارا لعدم وجودها"[1] ما يعني أن سرديات كولونيل الزبربر تشكل نقدا لمقولة الذات المتعاظمة، وإفشاء الانحراف الذي مارسته الذات الضالة في حق الثورة الوجيهة، ولا شك أن هذا التصنيف منح الرواية إجادة الوصف لنزاهة الحالة المكتسبة، قسرًا، والمخضبة بصبغة الزيف، من المحسوبين على الثورة. " وها كولونيل الزبربر: رتبته السابقة، وكنيته اللصيقة به شرفا، برغم حرارة مساء عيد هذا الخامس من جويلية الخمسين، يشعر برعشة غريبة تجتاح بدنه، حزنا متجددا من ذكرى حلَّت إلا لتراجعه بهمّ استوطن منه الروح... ما آل إليه مجد حرب تحرير من التفريط المذنب، والنسيان القسري يعصر قلبي حسرة"[2].

ولا شك في أن سردية كولونيل الزبربر تتيح للمتلقي التبصر في كثير من المواقف، وتبيُّنَ الصالح من الطالح من التحولات التي كانت تطرأ على الثورة، وتسهم في تدارك ما فات من الخطأ بالصواب، وما خفي من الباطل والبهتان. ولعل ممعنَ النظر في سرد أحداث، ودلالات، شخصية مولاي بوزقزة ما يعكس هذا التصور، بخاصة حين تخترق هذه الشخصية بوعيها ثقافة الاستئثار، ونبذ كل ما يعود على الذات في أنانيتها بالنفع، في

1- جاك لاكان، Ecrits، نشر Seuil، 1966، ص655. عن، يوري إيزنزويك، الفضاء المتخيَّل، ترجمة، عبد الرحيم حُزل، مجلة فكر ونقد، عدد 33، المغرب

2- كولونيل الزبرب، ص 219.

مقابل السعي إلى التفكير في مصلحة الرؤيا الاستشرافية لتعزيز هوية المعالم المشرئبة للوطن، الغني برموزه، وفي صفاته الجوهرية الموعودة بنعمة الحياة، وسعة الحرية، ومما يستحق الذكر ما نجده في مرايا قلق مولاي بوزقزة، بوصفه أُسْـوَةً رمزية ضاربة في قوة الضمير الجمعي للمناضل الوفي، وصادق العهد، وكأنه يؤدي وظيفته بالمعنى الأسمى للنضال المشترك بين المخلصين للثورة، وقد وفق الحبيب السائح في مساعي هذه الشخصية بشكل أكثر عمقا؛ للتعبير عن نفسية الثوار الملتزمين بتعبير ينسجم مع التطلع إلى المثال، والإخلاص للمبادئ، كما نجح في الجمع بين الذاكرة والمخيلة بحسب هذه الصورة التي يبيِّن فيها مولاي بوزقزة في ليلة صقيعة، وهو يتفقد الحراسة، فتمثل له التاريخ بين الأغصان المخللة بنور القمر مخلوقا، كما جاء في قوله: "أريد وجهي الذي أضعته في هذه الأرض، أبغي لباسًا انبعث به على أبدان الرجال والنساء والأطفال المنتظرين، ثم راح يتوارى عنه في تلاش بطئ، فهتف من خلفه" سننزف لك هذه الأرض لتكون ذاكرتك"[1]

يُحمِّل الحبيب السائح عامل الذات في شخصية مولاي بوزقزة تجلّد الوعي بالمسئولية، والحرص على خلق معيار تجاوز محنة تغليب الأنانية من تجربة ذاكرة الثورة في بعض من نتائجها السلبية، والسعي إلى تمكين فاعلية الرغبة في ربط النضال بالنصر، أي ربط الذاكرة الجماعية بالغرض المستهدف الذي كرست له الثورة جهدها لتحقيق المصير

1- كولونيل الزبربر، ص 61.

المشترك، وهو مطلب يجعل الجيل الطالع يميل إلى الاعتقاد بمشاركته هذه المسئولية نتيجة استذكار مجده التليد، وهو ما توضحه المسارات السردية في حالاتها وتحولاتها الداعية إلى إمكانية فعل إنجاز وعدٍ قَامَ على استبدال فعل مرغوب فيه بفعل مرغوب عنه، يطلق عليه في المصطلحات السردية بفعل "**التحريك**" الذي تسعى من خلاله الشخصية إلى التأثير في الضمير المستهدف بالحاجة إلى القيام بالوظيفة المتوقعة في حق المساعي النبيلة من الفرد في النضال، والإعمار، كما يبينه هذا التّبيان:

العامل "الذات"	العامل "الموضوع"	العامل "المرسل إليه"
مولاي بوزقزة	العمل على ترشيد ضمير الهوية	الأجيال الواعدة
الإحساس بالمسئولية	الرغبة في حق تقرير المصير	الالتزام بالواجب كبنية منفتحة على تعدد وجهات النظر
وعي ضمير بالنضال	النضال قولا وفعلا	توطين العلاقة بين الأنا والآخر
تداولية الذاكرة والاستذكار	تماثل التجربة النضالية	تجاوز الرؤية المركزية للأنا المتفردة
تملك ذاكرة الثورة في الأجيال المتعاقبة	تفعيل قصدية الذاكرة للحفاظ على أيقونة الثورة	الحاضر لا يكتمل إلا بتداعي الماضي، في صورة التلقي الأسمى

ولعل في هذا الجدول ما يوضح مسارات الرؤية السردية في حالاتها وتحولاتها بالدعوة إلى فعل إنجازي قائم على التحول من حالة اعتداء الآخر إلى حالة تقرير مصير الذات، ومن حالة النضال الوافي، والجيل الواعد. وقد نستشف ذلك من خلال الصورة الجامعة بين رمزية شخصية

بوزقزة والعامل المرسل إليه في شخصية المتلقي الأسمى، بدافع ربط الصلة بين قيمة النضال في ذاكرة الثورة، والرؤية التي تتحكم في التذكر بمساعيها المشرئبة إلى التشييد، غير أن ذلك لن يتحقق إلا بوجود تطابق بين حيازة الذاكرة، واكتسابها، بوصفها مرجعية الضمير، وبين توظيفها بطريقة فعالة من خلال استدعاء الغائب فيها، من دون استبعاد المغيّب قسرًا؛ لأن استبعاد التذكر من الخوض في تجربة الذاكرة يرسي التباين، ويُحكم الاختلاف بين ما هو سابق وما هو لاحق. وعلى هذا التقاطع في التصور كانت شخصية بوزقزة تقاوم التأثير السلبي الذي حصل في الثورة، كما كانت تقاوم الاحتلال، في مقابل النضال في حق التأثير في الأجيال الواعدة من خلال إحالتها إلى بصمة الجينات الوراثية للثورة الجزائرية المشهود لها عالميا، "نحن نقاتل بشرف الرجال، العالم كله يستمع لأخبارنا، يقدر شجاعتنا. وهذه الأرض تنصت لمطالبنا: الحرية**!** أنتم لا تعتدون على أي قانون، نحن نحارب من أجل إزالة القوانين الظالمة في حقنا".[1]

إن ذاكرة ثورة التحرير المجروحة من قبل الذات، ليس يرجى برؤه، وأشد ضررًا، من جرحها من الآخر، حين تكون الذاكرة "**مقاومة للنسيان**" بسوء استعمال التقدير من الذات المتمردة، التي جعلت الهوية في محك مع معيار الاشتباه والالتباس؛ لأن كل مطلب للهوية الوطنية يفترض أن يكون بعيدا عن التلاعب بها، أو الانحراف عن مبادئها من أمثال" الخائن

1- كولونيل الزبربر، ص 62.

قنون"، أو على نحو ما سجله مولاي بوزقزة ذات مرة في خطاب رفعه إلى قائده:" ما يريد العدو تحقيقه هو إظهاره أن التعاون معه بلغ درجة الخيانة الجماعية والشاملة، ولا مفر إذا من الاستسلام".[1]

وسواء تعلق الأمر بمحاولة نسيان ذاكرة الثورة الجزائرية، أم التلاعب بهويتها الوطنية، فإن ذلك أظهر ضَعفا من هشاشة المقاومة لدى الوضيعين، ورسَّخ الاستسلام في وعي المَهينين، بفعل عامل الذات المتواطئة على ثورة التحرير، والقابلة للتبديل، وهي نفسها الذات التي تآمرت على خيانة الوطن من تركة هذا التواطؤ لحسابات ضيقة " لتكون شهادة على ما نهبتْه من تاريخ رجال الشرف أنانيات الساسة، وزحزحتْه حساباتهم إلى عراء النسيان. فها ذاكرتي ـ كما جيلي بأكمله ـ تلطخها حماقاتهم المتعاقبة".[2] هذه الحسابات الضيقة كثيرا ما أعطت صفات التميز لمقاومتها المخضَّبة بالتخاذل من ذاكرتها، فيما تراه فاعلا بإرادتها، وأنانيتها المتلاعبة بالذاكرة الجمعية، وإسقاط فعل النضال لحسابها؛ من أجل أن تبقى العينَ الرائية، والشاهدة على مرجعيتها عبر توالي الأزمان، وهو ما شكل صعوبة، تباعا، في كتابة تاريخ "الجزائر الحديثة" بتقدير الحاضر للماضي بشكل نزيه، من دون مواربة أو رياء، كما عبر عن ذلك كولونيل الزبربر في ذكرى الخامس جويلية، وهو يعاود لنفسه جهرا بمرارة مسحوق العرعار في حلقه: "حرب تحرير، بقسوتها وفظاعتها، وآلامها،

1- كولونيل الزبربر، ص 100، 102.

2- كولونيل الزبربر، ص 18.

وثمنها، لا يكتب تاريخها جبناء... ها هو نصف قرن يمر على أول نوفمبر ولا شيء كُتِب"[1]، فما كان من تواطؤ على الثورة بالفتك المرسخ في حينها، أصبح بعد الاستقلال تسيبا، بإهمال الضوابط، والتقاعس في التسيير الذي أفضى إلى فقدان التوازن في كل شيء؛ بفعل إرث الاختلال المؤسس من بعض المعاندين والمعارضين من القيادات المحسوبة على ثورة التحرير، تلك التي لم تكن تمت بصلة إلى الثورة إلا من باب المصالح النفعية فيما قبيل الاستقلال ـ على وجه التحديد ـ حيث امتهان صناعة تصفيات بعض القيادات النزيهة بالتهم المدبرة، بوصفها ضربًا من ضروب الخيانة للثورة في نظرهم، وهي سمة تميز كل الثورات العريقة التي تلد خصوما ألداء، وتتوارث عنفا مؤسَّسا، كما جاء في تعبير بول ريكور: "هناك أمر واقع وهو عدم وجود مجموعة تاريخية لم تولد من علاقة يمكن تسميتها أصلية بالحرب. إن ما نحتفل به كإحداث مؤسسة هو عبارة عن أعمال عنيفة اكتسبت شرعيتها بعد وقوعها عن طريق دولة قانون وحق، هي ذاتها عابرة مؤقتة، وتأتي هذه الشرعية في الحالات القصوى بسبب أقدمية هذه الأعمال العنيفة، بل وحتى بسبب تقادمها. الأحداث تعني للبعض المجد، في حين إنها تعني للبعض الآخر المذلة. الاحتفال من جهة تقابله الكراهية من الجهة الأخرى؛ وهكذا تُخزَّن في أرشيف الذاكرة الجماعية جروح حقيقية ورمزية".[2]

1- كولونيل الزبربر، ص 57.
2- بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة، جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2009، ص 138.

الإمكان المُجهَض/ عَرَاءُ الرؤية

سوف نحاول في هذا العنصر ان نبتعد ما أمكن عن المرجعية المشتتة في تمثلات الثورة، حين مارست بعض العقليات نزعة "التفريد" بالتسلط المجحف، والعسف الجائر، في مقابل تمثلات تصور الإمكان الملائم لخطاب الجيل الواعد، ضمن صيغ هوية إملاءات مبادئ الثورة التي خططت لتتابع مسعى البناء، وتداول المسئوليات، والتعاقب عليها، وإقامة الصلة بين السلطة والمجتمع وفق قوانين المؤسسات التي ترعى مشاريع النهضة؛ الأمر الذي من شأنه أن يحقق دور الممارسة الاجتماعية في البناء.

وإذا كانت" كولونيل الزبربر" تطرح الكثير من التداخلات التي تقاطعت مع مسيرة تاريخ الجزائر الحديثة، منذ 1954، فلأن ذلك مرهون في نظر الحبيب السائح بالأزمات المتعاقبة عبر توالي الأزمنة، من دون إيجاد حلول مناسبة لها، إلا فيما أملته الحلول الشبحية التي كان يستأثر بها الاختلاف الوراثي الذي ورَّث بدوره الاختلاف في الإنجاز المرجأ. وليس من قبيل الغلو والتجاوز إذا قلنا إن فكرة **"الاختلاف المرجأ"** ـ لدى البعض من ساسة الجزائر ـ سادت الوعي النضالي قبل أن يتوصل لها الفكر الفلسفي، من حيث كونهما يقوضان الفكرة من صلاحية التحديد، ويصبح الاختلاف المفضي إلى الإرجاء غير قابل للقبض على تصوراته، أو عصي التحديد. بحسب مشاريع بناء الجزائر الحديثة ـ وفق هذا المنظور ـ يغدو تنفيذها، وإنجازاتها ـ في معظمها ـ منحرفة عن الفضاء المرسوم لها،

وملتوية على إنفاذ العهد، ومواربة في حق مصداقية الواجب، وذلك بعد أن وضعت المسئوليةُ **"مرجعيةَ الثورة"** علامة أيقونية مُعينة للتسيير، وعضدا قويًا للإرضاء، والإقناع. وقد توازى ذلك مع وفرة المرافعات الشعاراتية التي كانت تضمن وقاية التمويه، وهو النهج عَيْنه الذي اتبعته سياسة دهاليز التواري والاختباء وراءَ داءِ مستغلي مرجعية الثورة ـ في جانبها السلبي ـ وبما جرَّته من تبعات تعارضات ذوي البلاء الذين أساءوا للثورة، "على درجة إيلامها وشقاوتها كما قرأ كولونيل الزبربر وسمع ودوَّن.. بهذه اللحظات إلى درجة القنوط... بهذا الإحساس بأن الحياة ما تزال مستمرة بعنفوانها لا تتوقف لها حركة... إذ هي بقدر ما تثْلمها الأحزان، تسخو على المظلومين بفرح آت دائما، حتى وإن تأجل: الفرح !.. ذاك ما رآه بعين الطفل الذي كانَه فهدهده خلال التهلل الأعظم. عاشه، تنفَّسه، قبل خمسين عاما. الآن يشغله، هو كولونيل الزبربر، فيمَ كان مولاي بوزقزة يفكر، ومن كان يتذكر أكثر".(1)

وتتضمن كولونيل الزبربر في دلالاتها جملة من الوظائف التي تصور مجموعة من الثنائيات المتقابلة، لعل أهمها ثنائية التواصل والرغبة، بوصفهما محورين أساسين تدور حولهما ثنائيات البرنامج السردي في هذه الخطاطة الواصفة لبنية العوامل القائمة جزئيا أو كليا في كولونيل الزبربر:

1- بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 59-60.

مشروع النضال

الموضوع: شرف الثورة	مولاي الحضري بوزقزة
التواصل والتعاقب	التغيير؛ لتحقيق الغرض
الرغبة في الوصول/ المقصد	جلال الحضري/ كولونيل الزبربر
تأمين رسالة الثورة	طاوس/ الجيل الواعد

فإذا كانت بؤرة السرد تُعنى بشخصية مولاي الحضري "بوزقزة" التي يعمها الحُبور، نتيجة قيامها بالواجب الوطني الذي استدعاه للمشاركة في ثورة التحرير، فقد كان ذلك بدافع تحقيق رغبة الانتصار، وتقرير المصير الذي من شأنه أن يضمن استقلال البلد، والمحافظة على هويته المتميزة، والسعي إلى تحقيق طموحات الأجيال المتعاقبة، ومناهضة كل معيق يحول دون تحقيق ذلك، وبالمقابل إذا كانت الرغبة، والمعيق، من أساسيات النموذج العاملي للرؤية السردية، بوصفهما يتبادلان الموقع في المقاطع السردية، فإن شخصية بوزقزة في مساعيها النضالية تقابلها شخصية الخائن قنون، وشخصيات أخرى قال في حقهم بوزقزة إلى رفاق الدرب ذات مرة: " من واجبي أن أخبركم أني اكتشفت

مؤامرة واسعة في ولايتنا، حاكتها منذ شهور طويلة المصالح الفرنسية المضادة للثورة الجزائرية. الآن وبفضل الله استطعنا أن نبعد كل خطر؛ لأننا تدخلنا بشرعية وبقوة"[1]، وفي هذا ما يشير إلى أن مساندة الفاعل "بوزقزة" من الرفاق، هو السعي إلى تحقيق الهدف، في حين كان الآخر، العميل، يعمل على إعاقة هذا الهدف، أو بمعنى آخر إذا كان **التأهيل في الإنجاز** من بوزقزة يستوجب ضمان الحالة التعاقدية مع الواجب، وفق مجريات السرد في دائرة تصوره العام، وإذا كان الإسهام في تحقيق هذا التواصل المبني على الرغبة في الانتصار، بدافع التحفيز بالفوز بالشهادة من كافة المناضلين والثوار في أيقونة بوزقزة. إذا كان الأمر كذلك، فإن **المعيق** كان دومًا يسعى إلى قطع دابر البنية العاملية لهذا الإنجاز، وعدم تحقيق رغبة الفاعل، وهو ما يطلق عليه في الدراسات السيميائية بتثبيط فعل الفعل، بغرض تنمية بناء أحداث المقاطع السردية الصغرى المنجزة من قبل الذات الفاعلة، وتوضيحها أكثر؛ وقد تمثل هذا المعيق opposant في سرديات كولونيل الزبربر في مجموعة من الشخصيات منها المعتدي الأول الماثل في المستعمر، ثم الموالين له فيما بعد الاستقلال من العملاء، والخونة، على حد ما عبر عنه كولونيل الزبربر وهو يشعر بمرارة على "ما آل إليه مجد حرب تحرير من التفريط المذنب والنسيان القسري يعصر قلبه حسرة... من أين خرج رهط هؤلاء الساسة الوصوليين... مع المهرولين بقميص الدين، بأي جبروت يتحالفون على قهر شعب ليعيش

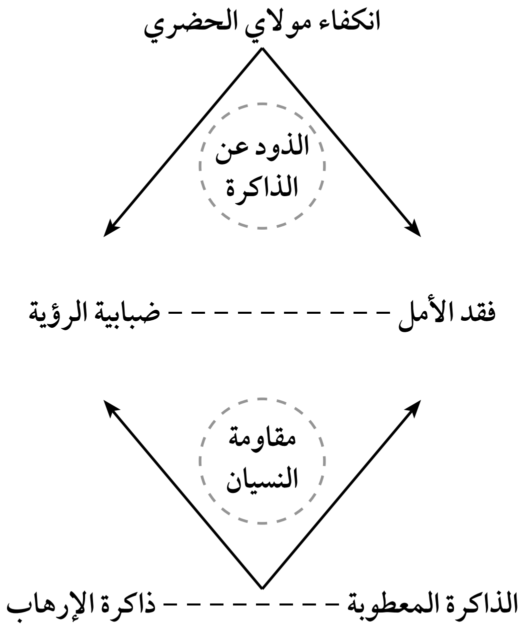
1- المصدر نفسه، ص 95.

غريبا، هنا، في وطنه، على أرض أجداده، بين الصحراء وبين الماء تائِهَ الوجدان، ممنوعا من بناء دولته كما تصورها خلال تضحياته من أجل استقلاله"[1]

توضح أحداث المقاطع السردية المتواليةُ الغايةَ من الرغبة في معرفة الحقيقة بين العودة إلى الماضي، ومواجهة محنة العشرية السوداء، والبلاء الذي مرت به الجزائر في التسعينيات من نهاية القرن العشرين. ولعل تباين الأحداث بين الذاكرة المعطوبة لثورة التحرير، بما دبَّ فيها من ضرَّاء، وبين تعطيل مسيرة بناء الوطن، كان مصدره **المعيق** الذي أجهض المبتغى، وأخَّر تحقيق رغبة كولونيل الزبربر في شخص جلال الحضري، رمز التشييد والتعمير" وبما أنّ ذاكرة الإنسان هي هويته، عاش جلال الحضري الكولونيل بهذا الألم بذاكرتين، ذاكرة والده "المهاجي" الملقب بمولاي بو زقزة الذي سلّمه كراسة فيها شهادته عن حرب التحرير، بما فيها من انتصارات وانقسامات وخيانة. وذاكرته التي سجلها بدوره في كراسته عن الحرب العبثية التي اجتاحت الجزائر في تسعينات القرن الماضي، ذلك الجنون والجرح الذي لم يندمل بعد"[2]

1- المصدر نفسه، ص 219.

2- ابتسام القشورى، كولونيل الزبربر العودة إلي الماضي الرحيل إلي المستقبل، ملحق أخبار الأدب، الرابط، www.dar.akhbarelyom.com



ولعل في هذه الرسمة ما يوضح تحولات وظائف الشخصيات التي مكَّنت بناء الرؤية السردية من تعميق تنامي الأحداث، وتقاسم الأدوار، وفق النسق الدلالي للوحدات السردية الصغرى، بوصفها وحدات متماسكةً، تحكمها البنية العاملية لخطاب السرد، حسب تصور غريماس Greimas، التي تقوم على أساس " من ست خانات موزعة على ثلاثة أزواج، وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين حدي كل زوج، ويحدد في الآن نفسه

طبيعـة العلاقـة الرابطة بيـن الأزواج الثلاثـة. ويعطي غريمـاص لنموذجه التمثيل التالي:"[1]

المرسل ↔ موضوع الرغبة ↔ المرسل إليه

المعيق ↔ الفاعل ↔ المساعد

ويمكن الإفادة من هذا التقسيم لتوضيح تطابق الأدوار بين مولاي الحضري وجلال الحضري من حيث السياق الدلالي في هذه الإبانة:

العامل المرسل الأول: وهو الذي تتجه إليه رغبة الذات / البطل بالقيام بمهمة الثورة/ النضال) (في رمز مولاي الحضري)

العامل الموضوع الأول: هو فقد الأمل وضبابية الرؤية بالنسبة إلى العامل المرسل (مولاي الحضري)

وظيفـة العامـل الأول: انكفاء مولاي الحضري على نفسـه بمغادرة جيـش التحريـر بعـد الاسـتقلال، نتيجـة أخطـاء ألحقـت بالثورة أضـرارًا جسيمة.

العامل المرسل الثاني: في شخص جلال الحضري (الوريث) في علاقة امتلاك وانتماء إلى وظيفة العامل المرسل الأول.

العامـل الوضـوع الثانـي: تفحـص الذاكـرة المعطوبـة واقترانهـا بذاكرة الإرهاب.

1- سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1994، ص47

وظيفة العامل الثاني: وهي هنا أداة تكشف الذاكرة التي حاول أن يخفيها النسيان.

العامل المساعد: وهو إرث نضال الموضوع الأول (المذكرات) الذي يؤازر الذات/ المرسل الثاني في مهمتها.

العامل الذات: وهو بطل القصة، يسعى إلى الحصول على مقصوده، وهو هنا مولاي الحضري: بوصفه رمزا للأمانة، وتعزيزا للهوية، يقابله جيل ما بعد الاستقلال في شخص "كولونيل الزبربر في علاقة تآزر، وتعاضد.

العامل المُجهض: وهو كل من يمنع الذات/ البطل (العامل المرسل الأول، والعامل المرسل الثاني) من الوصول إلى المطلوب، والحصول على المرغوب، أو يحاول أن يعوق الإنجاز ويحوله إلى إخْلاف. ففي حين كانت الذات العامل المرسل البطل المحوري في الظاهر، فإن ذات العوامل المعارضة تشتغل بدورها في الظاهر لتحقيق منالها، حتى لو اقتضى الأمر قسرا لعرقة العامل الفاعل من الوصول إلى مراده، وليس بالضرورة أن يكون العامل المجهض إنسانا، فقد يكون شيئا، كما قد يكون قيمة معنوية سائدة، من حيث إن العامل المعارض يمثل تلك الذات التي تحاول جاهدة عرقلة العامل الفاعل في حصوله على موضوع الرغبة.[1]

1- ينظر، سليم بركان، "النسق الإديولوجي وبنية الخطاب الروائي" دراسة سوسيو بنائية لرواية (ذاكرة الجسد) للروائية أحلام مستغانمي.بحث لنيل الماجستير ص، 92

وبهذا التوصيف في حمولته الدلالية المستخلصة من المقاطع السردية، نستطيع أن نصل إلى نتيجة مفادها، إن سيرورة أحداث "كولونيل الزبربر" كانت مبنية على ثلاثة محاور أساسية، وهي:

- **المآل** فيما آل إليه الوضع إبان الثورة وبعدها.
- **طَوْقُ الإنجاز** فيما حاول أن يقوم به العامل المرسل الأول والثاني.
- **الإمكان** في الرغبة للوصول إلى الغاية، وهي هنا التعمير والبناء.

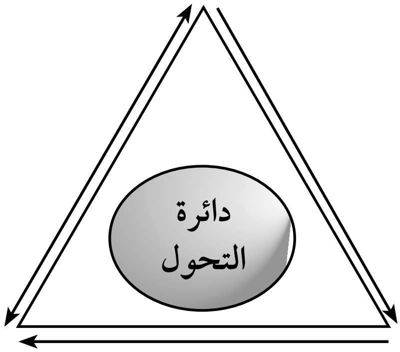
وإذا حصرنا ما نسب إلى العامل المرسل الرئيس (بوزقزة) وجدناه يُبطل مزاعم **"ذاكرة التفريد"** حين كانت تدَّعي زعمها للنضال الوفي في مقابل التناسي القسري للذاكرة الجمعية. ففي حين بدت الذاكرة الأولى وكأنها مصدر الثورة وسبب الانتصار، بدت الذاكرة الثانية، من المدعين، وكأنها مصدر البلاء، وسبب تأخر المسار النضالي، غير أن العامل المساعد الماثل في مذكرات بوزقزة تروي غير ذلك، بعد أن كشفت ما في التاريخ من زيف طال الذاكرة الجمعية، وكأننا بهذه الذاكرة المدعية ـ بما ليس فيها ـ تضع مرجعية ثورة التحرير في ميزان القسمة الضيزى، وهو ما أضعف الجسر الرابط بين الماضي والحاضر، أو بين الذاكرة والوعي، وخلق بترًا وتشويها بين ثقافة الأجيال المتعاقبة.

وإذا كان العامل المرسل الأول(بوزقزة) كشف انحلال الثورة المضادة، فإن العامل المرسل الثاني(جلال الحضري) منح لنفسه صفة الرابط بين الذاكرة المروية والذاكرة المعاشة في أزماتها الحديثة؛ ما يعني أن خطاب كولونيل الزبربر يشكل تبايانا في الجمع بين المتعارضات في صورة أزمة تاريخ الجزائر الحديثة، من خلال استدعاء الذاكرة المنسية

التي مرت على الكثير من التجارب المؤلمة. وفي خضمِّ ذلك نعتقد أن جلال الحضري استطاع أن يربط حبل تواصل وعي الجيل الجديد بالتراكم المخفي من ذاكرة النسيان، الناتج من هول ما سجلته مذكرات مولاي الحضري(بوزقزة)، بوصفه الضمير الجمعي لذاكرة الثورة.

وفي نفس المنحنى، تنعطف نتائج قلب العلاقات والأدوار بين الشخصيات الفاعلة مثل (بوزقزة، وجلال الحضري، وطاوس) هو ما يمثل النموذج التكويني للبنية السردية التي تسير نحو محور الرغبة في تأكيد فعل إنجاز المشروع المرجو، وفي مواجهة محور الصراع المعيق للبرنامج السردي في دلالاته المتوقع حدوثها من تعمير وتشييد. وانطلاقا من هذا التصور يأتي دور العامل المرسل الثاني(جلال الحضري) بمثابة الوسيط بين زمن الحاضر / الماضي(في مرويات بوزقزة)، وزمن الحاضر/ المستقبل (في المرتقب من طاوس) الوريث الشرعي للحلم الواهي المتوارث.

بوزقزة (الحاضر/ الماضي)



الإرث المتأرجح / الإمكان المرجوح

تُجمع الدراسات الفكرية على أن الحياة الاجتماعية قائمة على فلسفة التجريب، وأن تجربة التذكر مصدر أساس لواعية كل المجتمعات، وعلى هذا الأساس أصبح من الطبيعي أن ينصب اهتمام المفكرين والفلاسفة على "الذاكرة الواعية"؛ أي على التذكير. وأن تتذكر ـ هذه المجتمعات ـ يعني أن تمتلك تجربة واعية[1]، تؤثر في الأجيال المتعاقبة بشتى الطرق، وفق سنن الكون، وبما تستوجبه وحدتا السبب والمسبب باستدعاء الذاكرة، وبما يقتضيه بعث الشعور بالانتماء في داخلنا، مقابل ما يمكن أن يسببه النسيان، وهجر الذاكرة لفعل التاريخ.

ولا شك في أن صورة الارتباط بالمجد التليد، تجعل المرء يستدعي إغراءات سبل التطلع إلى الحنين بما يتضمنه من ملكية متوارثة، كما في ملكية ثورة تحرير الجزائر التي أرَّخت لهويتنا النضالية في هَبَّتها الشعبية، وانتفاضتها العارمة، واقتفت أثرها الحركات التحررية في العالم، وانتهجت سبيلها في النضال، بوصفها رمزًا للبسالة والتضحية؛ مما قد يتطلب أن تَستجلب منها الأجيال الواعدة ما يفيد مستقبلها، نظير التأثير الموجب من تجارب زاخرة، مرت بها ذاكرتنا النضالية.

وقد يرتبط هذا التصور مع دلالة الذاكرة في تمكين الانتماء وترسيخه في الأجيال، وطبعه في أذهانهم بما تمليه الهوية الثقافية الوطنية، والرؤية المنتجة لتعزيز هذه الهوية. وفي اعتقادنا أن ذلك مرتبط بالبعد الدلالي

1- ينظر، ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص 30

للعلاقة الجدلية بين الإنسان وماضيه، سواء عبْر الرؤية الفاعلة للمسيرة النضالية التي من شأنها أن تُوجِد دعائم الاستقرار، والأمن بشتى أنواعه، أو عبر تفاعل الإنسان مع ماضيه الموثوق، والجدير بالتقدير؛ ليجعل من التاريخ صفة لذاكرة تتبع موصوفها الجمعي في كل مساعيه، بخاصة إذا كان المطلوبُ من الأجيال استدعاءَ ما في مخزون الذاكرة من إيجابيات عند الضرورة، وإذا كان الأمر كذلك في المنظور المفترض، أو المسلم به ـ إيمانا وإخلاصا ـ فإن كولونيل الزبربر تحكي سردًا منافيًا للمطلوب، استوجبته تجارب غاوية بمصادرة الذاكرة على المطلوبِ وَجَاهَته، واستملاك الحقيقة، والاستيلاء عليها، وهذا ما جعل الذاكرة في نظر الجيل الواعد أنها مقسمة قسمين، قسم مؤرخ لها شعارايتا، أفرزه الأمر الواقع إعلاميا وحزبيا، وقسم آخر هو في طي النسيان، إلا مِنْ أولئك الذين بداخلهم الغيرة على معرفة الحقيقة. أو بصورة أخرى إن ذاكرة ثورة التحرير كما رسمتها كولونيل الزبربر تمر برؤيتين متباينيتن، الرؤية الأولى حاضرة في ارتباطها بالماضي وفق إملاءات، تستحضر تمثلات منسوبة قسرًا، من دون تقاسمها مع الآخر المغيب عُنوةً، في حين كانت الرؤية الثانية منتزَعةً من منابعها، بعد أن بدأت تنجلي عن بعض المذكرات المنتشرة في تضاعيف وسائل الإعلام المختلفة.

وضمن السياق نفسه، يتضح أن ذاكرة ثورة التحرير في نظر كولونيل الزبربر ـ في بعض المواقف ـ ابتلاها التَّلْيين، وألَمَّ بها الضَّيْر، واعتراها الوَهَن، وإن تلاشي أحلامها بدأ يضمحل بعد تفشي الابتئاس، حين كان الاعتقاد في شعار من "الشعب وإلى الشعب" تَوْقَ ما يحقق الإنجاز المأمول،

حينها لم نجن سوى ثمار الخيبة، وأسباب السأم، والتبرم، والضجر، واليأس، تحديدًا بعد العشرية السوداء من تسعينيات القرن العشرين، في تواز حاد مع الصراعات العقيمة التي جرَّت البلد إلى تطاحنٍ شرسٍ على المقام، وهو ما لم يعتقد أن يصدقه الجيل الجديد ـ بعد هذه الحقبة ـ من تركة أصبح يراها بعين الذاكرة، وبوعي عقل واقع الحال، بصورة مشوبة بخلط المفاهيم؛ وهو ما عقَّد من سبل الاقتناع بما يجري فعلا لهذا الوطن الذي ضحى بالنفس والنفيس، على نحو ما عبرت عنه طاوس ـ رمز المستقبل ـ حين كانت تناجي نفسها متأملة ما جرى في قولها:" ها أنا أستمع لنفسي تنْدب لي، بطعم المرارة في ريقي، أني لم أقرأ عن تلك الأحداث في مقرر دراسي خلال مساري كله، ولا كنت شاهدت صورًا منها، أو طالعت عنها في وسيلة إعلامية رسمية، إلا هذا التخمين، وذاك من متورطٍ فيها، أو هذا الريبورتاج وذاك من قناة بث متحيزة: أن يوجه أسلحتهم إلى صدور بعضهم بعضًا في صبح الاستقلال من كانوا بالأمس جنبا إلى جنب يقاتلون عدوًا مشتركا"[1]. إن توجيه السلاح من صورته الحقيقة مع أوج الثورة إلى صورته المجازية، قابل للقياس بما يجري في واقع الحال بالنسبة إلى الرهانات السياسية التي ترسخت في السنوات التسعين من القرن الماضي، تحديا، مما يعني أن هناك ارتباطا تاريخيا بين سياسة الماضي وسياسة الحاضر، بفعل كينونة التفريد التي حفَرت في الذاكرة ملامح الخلافات المزمنة، تسبب فيها أُناس لا يمثلون ـ في معظمهم ـ الجزائر في شيء.

1- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 171

ومن هنا جاءت الذاكرة في كولونيل الزبربر رهينة بالعقول المأفونة، المحسوبة على الثورة، ما يعني أن الصورة المتأملة كانت رهْنَ مَن وُضعت في ضمائرهم الأمانة فخانوها؛ لأن ما حدث إبان ثورة التحرير من خيانات هو عينه ما يحدث في كثير من المواقف لدى بعض المسئولين المنكفئة ضمائرهم ـ على الاختلاس قبل الارتحال دون عودة ـ بعد الخروج عن الجادَّة، والانحراف عن الصواب.

وبما أن ذاكرة ثورة التحرير مرجعية تاريخية أسهم في تأسيسها ـ في الغالب الأعم ـ الماضي المشترك، فإن نتائجها مرهونة بالإفادة منها، سلبا أو إيجابا، في مواجهة المصير، ومن هنا يكون من واجب الفعل المنجز من الشخصيات الاعتبارية التنازل عن بعض الخصوصيات ذات الطابع النفعي للحفاظ على تماسك الأداء المشترك، وكلما ابتعد الفاعل المعارض عن الوفاء للمصلحة العامة، كان سببا في تغليب المنفعة الذاتية على المنفعة الجماعية، وكلما زاد التباين زاد معه الابتعاد عن الهدف المشترك، وهو ما تشير إليه الدلائل السردية في مواقف عديدة من كولونيل الزبربر التي نلمس فيها من "الإمكان المُجهض" ما جعله يتسبب في عراء الرؤية لحساب المنفعة الذاتية، وفرض الجزاء على من ينقض الولاء، كما يشهد على ذلك النص المتعلق بمعلم من أهالي مدرسة" لزانديجان" الابتدائية حين ألقى سؤاله على تلاميذه في قسم السنة السادسة:" لو كنت تملك طاقية الاختفاء ما تفعل؟ فأجاب تلميذ... سأذهب لأحضر السلاح، وأخوض معركة ضد كل الفرنسيين، أهدم كل شيء.."[1]،

1- كولونيل الزبربر، 160

وهو المآل نفسه الذي واجهه الطالب الجامعي عاشور حين أجاب قائده: "حضرة القائد اخترت أن أحصل على شهادة وطن، كان يمكن لي أن أحصل على غيرها من جامعة تركتها بإرادتي"[1] أمام هذه الصورة التي اقشعرت منها أبدان القائد من عجب، وذهول، ما سمع من طالب مثله يغادر الجامعة طوعا، ويرفع السلاح من أجل تحرير بلده[2]؛ وهو المصير نفسه الذي حمله الكثير من طلبة الجامعات الذين التحقوا بالثورة إخلاصا لمسئولية الواجب الوطني في أثناء ثورة التحرير، وإبصار ما ينتظرهم من التزام، وتعهد، لبناء الوطن بعد الاستقلال. ولكن هيهات أن "**يجري الماء إلا في مجاريه**" بعد حضور الذات المعارضة المحورية في الرؤية السردية التي تقف في وجه كل فائدةُ مقصودة لصالح المنفعة العامة؛ لتضع العقبات والحواجز من أجل تحقيق سلطتها الذاتية؛ لغرض الرغبة في الاستئثار بالسيادة والعظمة، وهو ما عبرت عنه هذه الصورة المؤلمة:" في نهاية هذا العام الخامس 1959، كان سجل، إذ أبلغه المحافظ السياسي مآل الطلبة الخمسة، تعذيبهم إلى حدِّ إقرارهم بما لم يكونوا أبدا فعلوه، أو فكروا فيه، طلبا لاستراحتهم بموت يخفف عنهم ما لم يكن جسد أو روح يتحمله، عمل غير إنساني يمس بمصداقية أخلاق الثورة، ويوهن الصفوف، ويَفُتُّ في المعنويات... يا لهذه الحرب القاسية!."[3] على الرغم من أن مبادئ ثورة التحرير هي ما حفز طلبة الجامعات، وحثهم على الإضراب

1- كولونيل الزبربر، ص 86

2- ينظر، المصدر نفسه، ص 88

3- كولونيل الزبربر، ص 89.

والالتحاق بصفوف الثورة، وعلى الرغم من أن التحاق الطلبة يعد عضدًا قويًا، وثقة مشفوعة بإيمانهم القطعي بأن الحرية تؤخذ ولا تعطى، وعلى الرغم من ذلك فإن للعامل المعارض دوره السلبي ـ في تحقيق الرغبة ـ الذي حول موضوع الالتحاق الطوعي ـ بوصفه طاقة فكرية وعملية ـ من حال التَّوْق إلى المشاركة في أداء الواجب الوطني إلى حال الخيانة، بمجر أن أخال على قائد ما الاشتباه في أمر مظنون، أو ادعاء موهوم، أو ذنب ميسور، وكأن العامل المعارض هنا جاء في وجه العامل الفاعل بدافع السعي إلى الحيلولة دون ظهوره في الواجهة السياسية، أو بين هذا الطالب المتعلم، وبين ما يصبو إليه القائد (العامل المعارض) الذي يجني المنافع في مقابل الجزاء، أو العقوبة، لكل من أشهر النَّكث، أو أجهر عدم الطاعة للقائد.

وليس بالضرورة أن يكون العامل المعارض، إنسانا له مصلحة ما، فقد يكون متصوَّرًا، أو يكون وجوده حسيًّا، أو قد يكون قيمة معنوية سائدة، وهو بذلك "يشكل صورة أكثر تعقيدا، فهو يعين في الآن نفسه ما يسمى حاليا بالذات المضادة ويعين المساعد السلبي، إنه نفي بسيط لجزء من أهلية الذات المتجلية من خلال تجسدها في ممثل أخر غير الذات"[1]، وفي كل هذا، وذاك، يكون العامل المعارض معيقًا عن الإنجاز، ومثبِّطا للعامل الفاعل، على نحو ما نجده مع شخصية طاوس التي كانت تجهل ما

1- ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، الفصل الثالث، التنظيم السطحي، موقع عن http://www.saidbengrad.net/

Henault (Anne) Narratoligie, sémiotique générale II ed P.U.F paris 1983 p.59

جرى في ذاكرة ثورة التحرير من وقائع حقيقة، ورؤية حاسمة في تحديد المعالم التاريخية التي تمثل مراحل تحول الذاكرة في منجزاتها بالمصداق، والشاهد على صحتها، وعدالتها، ووفائها، ولكن سطوة التاريخ ونفوذه من المنتفعين قسرًا تحرم الوعي الجمعي من المطالب المتوخاة، فكما حرم الطلبة في ثورة التحرير من إثبات الوجود، والقيام بالواجب، حرمت طاوس، رمز الجيل الواعد بطلب العلم من المعلومة الثقافية من خلال جهلها بما حدث، فهل كانت سياسة تجهيل طاوس مقصودة، أو كان يكتنفها اللامبالاة، أو أحاقت المنظومة التربوية بهذا التنكير، ومع اتساع حجم التجاهل كانت طاوس تبلع طعم المرارة تحسرًا، وحزنًا، حين قالت:" إني لم أقرأ عن تلك الأحداث في مقرر دراسي، خلال مساري كله"[1]، والصورة في دلالاتها تتجاوز عدم الاطلاع إلى الإقصاء نفسه الذي مورس على طلبة ثورة التحرير، بشكل مختلف. لقد كان العامل المعارض هو ما أجبر طاوس على أن تكون في حيرة من عدم تمكنها من نسيجها الثقافي في المدرسة، بوصفها الحاضنة التي يتم عن طريقها تعاطي المعرفة بمختلف العلوم، والحال أن طاوس وجدت نفسها تعكس صورة الإغفال، والإهمال، ومحاولة إلغاء شخصيتها من الذاكرة، وجعلها غفلا من تاريخها، وأسيرة التناقضات السياسية المستشرية.

ولكن، هل الفاعل المعارض بالأمس هو نفسه الفاعل المعارض اليوم بقناع مختلف؟ وهل ما كان يوظفه من إعاقة يعيد إنتاجه اليوم بشكل

1- كولونيل الزبربر، ص 171.

مضمر؟ وهل الصورة تأخذ طابع الإرث النسقي المؤَسس الذي اكتسب مقوماته من ذاكرة المرجعية المتسلطة؟.

وإذا كان أي خطاب يُعد نظامًا من الانجلاء، والوضوح في الرؤيا السردية، فإن خطاب طاوس يعكس خطاب الطلبة الذين غادروا المدارس والجامعات من أجل الالتحاق بالثورة، ولم ينالوا القدر الكافي من الرعاية، وهو ما يظهر التمايز بين العامل المرسل (الفاعل المنتج) والعامل المعارض، بوصفهما متضادين نتج منهما اختلاف في الأداء والوظيفة، فما كان في الذاكرة خيانة مستباحة بواعز الاغتياب، أو الدسائس، قد أصبح مع طاوس يمارس في شكل التناسي، والتعامي عن الحقيقة من حيث لا يسمح لها بأن تظهر، أو يؤمر باستخدامها في المضرب المراد، وإذا كانت الخيانة ضربًا من ضروب الخدعة، والغِلِّ، والمداهنة، فإن النزاهة، والإخلاص، والتفاني من ذلك براء، وما كان من وظيفة العامل المرسل إنتاجًا مضافًا للنضال، يقابله من وظيفة العامل المجهض شناءة، وضغينة، وعداوة، وقس على ذلك من مترادفات لُجَّةِ المَكْرَهَةِ التي تراوحت بين غريم ذاكرة الأمس، ومناوئ نضج الوعي النضالي اليوم، وفي كلتا الحالين، هما معًا، يعكسان صورة الإكراه، والتضييق، والقسر، والقهر في حق ثورة الأمس ووطن اليوم، " كما ان ّهذا التراوح بين الذاكرتين أي التراوح بين الماضي البعيد، والماضي القريب، والحاضر المتعلق بتعليقات "طاوس" وموقفها كجيل جديد عندما اكتشفت حقائق لم تسمع بها من قبل، أخرج الرواية من ملل السرد الخطي.... في مقابل ذلك يصور لنا الحبيب السايح وبعيدا عن التمجيد

المبالغ فيه لصناع ثورة حرب التحرير الشجاعة، والبطولة، وحب الوطن، وكذلك الخيانة والانقسامات والإعدامات غير المبررة، والمؤامرات، والكثير من الملفات التي كانت من الصعب أن تفتح بُعيد الاستقلال..... بهذا الاشتغال علي الذاكرة، يعود الحبيب السايح إلي التاريخ، يحاوره، يرفضه، ويعيد صياغته، ويسعي الي إضاءة الحاضر مستبشرا بالمستقبل، ففي الرواية نظرة تفاؤلية تجعل من الجزائر تستفيد دائما من جراحها.[1]

هكذا هي الصوة السردية في كولونيل الزبربر، كما تبدو في نظر المتلقي، حيث الذاكرة لها وجدانها الملجَّم، والمخيلة المشرئبة لها حائلها المعيق، وما بينهما يقبع الظَّفر في مكانه، وتنزوي المبادرات في التيه، وتتوارى المقاومة عن إنفاذ العهد، ويتعطل الإنجاز عن المتوقع حدوثه. وفي كلتا الحالين كان الحرمان مستأثرا بالتسلط من العامل المعاكس بعدم الوصول إلى المطلوب، ولكنه بالمقابل ليس بمقدوره تقويض الحلم بوعيه الخالص الصوري الذي ينتمي إلى ماهية الهوية، وقد تتضح معالم هذه الدلالة المزدوجة في هذه الوحدة الصغرى من المقطع السردي:" لما كان كولونيل الزبربر حدَّث باية، أيضا، قبل ثمانية أعوام في ليلة "أول نوفمبر" عما عاناه جنود جيش التحرير، كان تصوره لوالده بوزقزة، كما يقول، حرمانات (عديدة).... حالٌ أشبه بهذه التي يحياها اليوم رجال الجيش والأمن في هذه المواجهة مع الشر!.. حرمانٌ ولكن إلا من هذا

1- ابتسام القشورى، كولونيل الزبربر العودة إلي الماضي الرحيل إلي المستقبل، ملحق أخبار الأدب، الرابط، www.dar.akhbarelyom.com

الحلم الذي لا يقهر في النفس بأن تكون سيدة مصيرها. هذا ما يعتقد أنه ورثه أصلا من والده.[1]

وعلى الرغم من أن الحلم يتضمن وعيا بما يمكن تحقيقه، فإن الترابط بين صفتي الحلم والأمل متلازمتان في الرغبة في تحقيق المرام، والعمل على تحقيق ذلك ينبغي التفكير في الانتقال مما هو يقيني معمول إلى ما هو محتمل مأمول، بعد أن نطلب من التصور الفكري ما يمكنه أن يرشد سبيل الوعي؛ لأن تصور القصد منوط بالرؤية المعرفية التي من شأنها مقاومة الضَّلال الذي يمارسه العامل المعاكس بنزعته المتفردة، وليس بمقدور الأمل إلا أن يصبح القوة الوحيدة لانتزاع حقيقة المطلوب، بعد إبعاد هيمنة التضليل، وتحرير الذات التي تعكس مفهوم الفعل الاجتماعي، من خلال تعزيز مفاهيم الترابط والتواصل والتداول. ولعل في مثل هذا ما يمكِّن الإرادة من بذل الجهد بحسب الواجب الذي تسعى إليه القيادات الرشيدة، وبوصفها الحامل الحقيقي للإنجاز، و"بهذه اللحظات التي يصفو خلالها الذهن حدَّ الإشراق... وبهذا الإحساس بأن الحياة لا تزال مستمرة بعنفوانها، لا تتوقف لها حركة، ليلا ولا نهارًا؛ إذ هي، بقدر ما تثْلمها الأحزان، تسخو على المظلومين بفرحٍ آتٍ دائما، حتى وإن تأجل الفرح"[2]، وإذا كان هذا الفرح القادم لا محالة من ذلك، فإنه مرتبط بالحلم الواعد، وهما معا متربطان بمسألة الإيمان بالإرادة، بوصفها قوة تسعى دوما إلى التغيير نحو الأفضل، والتحول إلى الأسمى، ولعل هذا، كما يبدو، هو فحوى مطالب كولونيل الزبربر.

1- كولونيل الزبربر، ص 59.

2- كولونيل الزبربر، ص 59.

وما بين الإرث المتأرجح، والإمكان المرجوح، أو بين ذاكرة الماضي، وذاكرة الحاضر، في كولونيل الزبربر، هناك تواشجٌ في الهموم في صورة استعادة التجربة ونقلها، وقد اختار الحبيب السائح طريقة السرد غير الخطي، وهو ما يأتي تحت سياق المفارقة السردية من خلال تداخل الأحداث، بحسب ما تقتضيه مصلحة التناظر بينها، إما عن طريق الاسترجاع، أو الاستذكار، أو الاستباق، من دون مراعاة التسلسل الزمني، أو المكاني. وبوسع النمط السردي غير الخطي أن يتخذ من هذه الأحداث المتناظرة نسقًا متشاكلا، بغض النظر عن وقوعها في زمن النمط الخطي الذي يستند إلى العلاقات الترتيبية، وإلى تنظيم علاقة الأجزاء بعضها ببعض. وإذا كان في هذه الطريقة غاية، فهي، هنا، فيما يتفاعل معه الحبيب السائح، ضمير المتلقي، حتى يكون استذكار الأحداث في زمانها مطابقا لواقع الحال.

واعتماد الحبيب السائح على البناء المنظومي المتواشج له ما يبرره، بوصفه ينضوي تحت ما يسمى بالنسق الذي يهتم في سياقه العام بتجميع المتقابلات، والمتناظرات، والتماثلات التي يحكمها نسق منظم بعلاقات متفاعلة، تستهدف غاية معينة، في ضوء ما هو مخطط لها، "ما يعني أن سؤال الهوية لنسق ما، يجب طرحه والإجابة عنه من داخل النسق نفسه، وليس عبر مراقب خارجي، يجب أن يستخلص النسق قراره بذاته"[1]، وهو ما لمسه بوزقزة فعلا؛ مما اضطره إلى مغادرة جيش التحرير،

1- نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة، يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، 2010، ص 24.

والسياسة، بعد الاستقلال، احتجاجًا على التجاوزات الشنيعة من بعض المحسوبين على القيادات الثورية، " بعد الذكرى الثانية للاستقلال، غادر النقيب مولاي الحضري، المكنى بوزقزة، كل حياة لها علاقة بشئون الدولة. لاحقا، كان سيسجل أنه لن يبرأ من جرح إعدام العقيد شعابني، ذروة اللامسئولية!. خالص العبثية أيضا![1]. وفي صورة ذروة اللامسئولية، وخالص العبثية، ما يشير إلى أن ما جرى لم يكن مبررًا له، كما لم يكن هناك ما يبرر قتال الإخوة في أيام الاستقلال، " ذلك ما أصابه بالغثيان، بالاختناق، إنه يقول لجنوده... إن قاتلتم، مجبرين، فستقاتلون إخوة لكم، ولا بد أن في الجهة المقابلة من يقول مثلي"[2].

كل ذلك وغيره كثير مما في مقاطع سرد كولونيل الزبربر يومئ إلى اعتلال منظومة الثورة في ـ بعض من ـ عمق نضالها، كما يلوح بفقد التسيير على التنظيم، وهو ما سبب الألم الذي أجبر بوزقزة على التخلص من التبعات المشينة التي خرجت عن مبادئ الثورة، نتيجة الغموض الذي بدأ يدب في نفوس الدخلاء عليها، وهذا يعني أن حسرة بوزقزة أملتها تجربة معيشة، ثم أصبحت إرثا تاريخيًا للأجيال المتعاقبة، من حيث التشابه في الذكريات والأحاسيس المقترنة بالألم، وكأن تجربة الذاكرة مع شخصية بوزقزة رمز النضال الوفي، لا تختلف عن التجربة المعيشة، إن لم تكن هي نفسها، مع جلال الحضري، وبخاصة مع ابنته طاوس، في قولها: " فالوالد،

1- كولونيل الزبربر، ص 177.

2- نفسه، ص 173.

كولونيل الزبربر، قبلي، لا بد أحزنته حسرة جدي مولاي بوزقزة، وهو ينشر على حبل النسيان بعض ما لطخته حماقات إخوة السلاح"[1]، وليس أدل على ذلك مما قاله عباس محمود العقاد عن القادة والسياسيين: "ويستحل للسياسي - بل يوجب عليه - ان ينشىء الجيل المتعلم على تصديق الخرافات التي تستقيم عليها علاقات الطبقات وتنظيم الفرائض والحقوق بين أبناء كل طبقة منها على تفاوت منازلها من الجماعات البشرية. وإحدى هذه الخرافات المستباحة.. أن الناس خلقوا من معادن ثلاثة هي الذهب والفضة والنحاس، وأن الذهب معدن المشرعين والرؤساء، والفضة معدن القادة والجنود، والنحاس معدن الدهماء والمسخَّرين. وينبغي ان تنبت هذه الخرافة في الدروس والأقاصيص وأناشيد الطفولة، حتى ينشأ الجيل الذي يتلقاها كما يتلقى وحي السماء بغير تشكك أو امتعاض.[2] وهي الشِّرعة المجبولة في تاريخ البشرية.

ولعل حرَص الحبيب السائح على توظيف السرد وفق مخرجات النسق الكلي المتواشج، نابعٌ من الرغبة في استحضار مجريات الأحداث ماضيًا وحاضرًا، وكأنها جزء من هموم الحياة اليومية التي يتحكم فيها النسق المتوارث؛ ما يعني " أن قوة ذاتية... تفرض نفسها في مركز البرنامج، ذاتي المركز، وتخضع تماما الفرد الذي يجد نفسه حينئذ مهوسا من الداخل. وعليه فإن الذات..يمكن أن تصبح ذاتا...عندما تهيمن الأنا

1- كولونيل الزبربر، ص 171.
2- عبَّاس محمود العقَّاد، هل السِّياسيُّون منافقون؟ الهلال، الجزء الثالث، السنة 54، مايو 1946، القاهرة نقلا عن http//maaber.com

المثالية.... داخل برنامج التضمين، يمكن أن نكون مهوسين بذلك فتهيمن هذه الفكرة التي سُجلت كالفيروس داخل البرنامج ذاتي المركز، وتتحكم بنا قسريا، بينما نعتقد أننا نكرس لهما أنفسنا طوعا"[1].

والمدبِّر، منها، أقرب إلى وضع من يلتزم بهذا النسق المتواري، من خلال الاستيعاب الذاتي للمطلوب، من دون إرشادات لازمة، بوصفها ممارسة قاعدية غير معلن عنها، وهذا يعني أن النزاهة في التدبُّر لا تُتْرَك للوعي والإخلاص، بقدر ما تضبط بالدخول في النسق غير المعلن عنه من خلال سلطة التلبية المطلقة" وتوجد هذه السلطة في تلك الحجرة (كرقيب ذاتي) مدمج داخل (الأنا)، وبما أن العاهل يحظى بكلمات بارعة تثير طاعة عمياء، فإن أوامره تُنفذ على نحو شبه سرنمي"[2]، وأن أي فعل لا يتحقق إلا بالطاعة للنسق المركب على المقاس، على نحو ما ركَّبه بعض القادة في أثناء ثورة التحرير، موضوع الرواية.

لقد سعت كولونيل الزبربر إلى البحث عن الحقيقة المنفلتة وراء النسق غير المعلن عنه، أو المغيبة عنوة، كما سعت إلى استجلاء سرٍّ ما في ذاكرة ثورة التحرير من خفايا، ومضمرات لبلوغ القصد، سواء عبر الأحداث السردية، أو عبر القيم المعنوية، المشار إليها ضمنًا في الكثير من الرؤى السردية، أو عبر الشخصيات الاستكشافية، بوصفها مكونا سرديا، لها دور في الإرسالية الدلالية، من **خلال تحديد صفاتها ووظائفها، وربطها**

1- ينظر، أدغار موران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة هناء صبحي، ط 1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، 2009، ص 96.
2- المرجع نفسه، ص 211.

بين الصورة التاريخية حينا، والخيالية حينا آخر، كما أشار إلى ذلك فيليب هامون ph.hamon [1]، أو مما يمكن أن يستنتج من دلالات الرؤية السردية بوجه عام.

وقد تجاوز الحبيب السائح ـ على غير العادة المبدعين الآخرين في الرواية الجزائرية ـ ظاهرة الاحتفاء بالذاكرة، كما تجاوز الرغبة في استكشافها بدافع رصد الأحداث والوقائع، وفي مقابل ذلك استطاع مع كولونيل الزبربر أن يصون ذاكرة الثورة من النسيان، وأن يتصدى لكل ما هو عرضة للتلاشي والاندثار، وأن يضع مآثر الذاكرة المتوارَثة في إطار صواب صدق المرجعية المصونة، بوصفها المادة الخام التي يمكن أن ينطلق منها أي باحث، أو مفكر، للوصول إلى شيء ما، قد يكون مغايرًا بحسب مستجدات المعطيات المنصفة، التي من شأنها أن تفيد الجيل الواعد.

وبين هذا وذاك تبقى كولونيل الزبربر ذاكرة "مقاوِمةً للنسيان"، "وأن المسارات كلها تنتظر دائما من يستأنفها من جديد عند نقطة توقفها"[2]

1- **Barthes, Roland. Poétique du récit / R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon. - Paris, Seuil, 1977 – P. 117**

2- كولونيل الزبربر، ص 259.

المتخيل والعجائبي

في رواية حُبَّى، لـ " رجاء عالم"

التماثل الجغرافي/الافتراضي

لقد أثْرت الروائية رجاء عالم روايتها [حبَّى] بفضاءات لأمكنة دالة، وأسماء لشخصيات معبرة عن كل ما هو عجيب وغريب، وسلكت مسلكًا وعرًا، دون مهابة منها، بتصور تخييلي جالبا الحيرة للقارئ. والرواية عبارة عن جرد لأحـداث الذاكرة التاريخية لمدينة مكة المكرمة، تحت مسمى(مقا)، ورؤية سردية تتضمن وقائع لتجربة اجتماعية واصفة، والكشف عن عالمها الروحي في منظومته الدينية، من خلال علاقة الوجدان بالخالق. وعلى الرغم من فضاء الرواية المتخيل للمحتوى المكاني container view of space بوصفه فضاء جغرافيا/ فنيا تجرى فيه الأحداث بكل تفاصيلها، فإنها في المقابل تتضمن في تضاعيفها فضاءات صغرى تتنوع بتنوع دلالاتها وفق سياق النص، وهو ما يطلق عليه بالوحدات الفضائية الصغرى المتساوقة مع عناصر السرد الحكائي، الكلي، للرواية. لقد كان تاريخ مكة مادة خصبة في تضاعيف النص، بوصفه نصا تخييليا

حاول أن يعيد نسيج هوية ثقافية/ دينية، حيث كان التاريخ هنا خادما للفن الروائي، وسادنا للكعبة، بدافع إحياء مجد ماضي المدينة، وما يضيئ جوهر حقيقة هذا المكان المقدس، وليس غريبا أن تتناول رجاء عالم مدينة مكة بهذا التماثل التخييلي لإظهار القيم الإنسانية، وما انتابها من مزالق عمتها بعض المخاطر، بطرائق فنية يطغى عليها استحضار الذاكرة الجمعية في سياقها الزماني والمكاني، وبما تنطوي عليه من قيم كانت تسعى ـ حينذاك ـ إلى تحقيق جوهر الإنسان، وهو ما أشار إليه جورج لوكاتش Georg Lukács من أن "جوهر العمل الروائي الأكثر عمقا يعبر عن ذاته في السؤال التالي: ما هو الإنسان؟ يقول الروائي نظريا ما يقول المؤرخ اتكاء على جوهر إنساني عصي على الثبات، يستقيم زمنا في انتظار انحناء لا هروب منه"[(1)]

ومن ثمَّ، تعد أحداث الرواية في (مُقا) حيزا[(2)] فنيا وظيفيا تحدده مجموعة من البرامج السردية، بوصفها مرآة عاكسة لحالة اجتماعية سادت مجتمع مكة، ومجتمع الجزيرة العربية ـ على وجه العموم ـ بكل ما يحمله التدفق الدلالي لفكرة احتواء المكان في حيز علاقاته الجغرافية Geographic space. "وإذا كان ليبنتز Leibniz يؤكد أن المكان هو "مجرد نظام للعلاقات

1- نقلا عن، فيصل دراج، الرواية وتأويل التراريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ص9

2- نميل إلى توظيف مصطلح الحيز بديلا للفضاء، استنادا إلى ما أشار إليه عبد الملك مرتاض من أن مصطلح (الفضاء) قاصر بالقياس إلى مصطلح (الحيز)؛ لأن الفضاء يحيل بالضرورة إلى الخواء والفراغ، في حين يحيل (الحيز) إلى الحجم والشكل بما فيهما من وزن ومسافة، على حين أن مصطلح (المكان) يقتصر على الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الروائي. ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة- الكويت، ص 141.

"system of relations" فإن المكان الجغرافي أيضاً هو كَنَفٌ وإطار لنظام العلاقات؛ تعد البيئة والإنسان لحمته وسداه، والحضارة نسيجه الذي حاكه التاريخ جيلاً بعد جيل على مر العصور والأزمان. وهذا المفهوم يتفق مع مفهوم كانْت Kant وجامّر Jammer عن المكان، في أنه يتكون من "نظام للعلاقات بين الطاقة والمواد". وتجدر الإشارة هنا إلى أن آينشتاين Einstein في نظريته النسبية يرى أن خصائص المكان تعتمد على طبيعة المادة الموجودة فيه؛ أي إنه يتفق مع نظرية كَانْت Kant النقدية في المكان، تلك التي اكتشف فيها وجود العلاقة بين خصائص المادة وطبيعة المكان، وإذا عرفنا أن كل ما في الوجود يتألف من مادة وطاقة، فإنه يمكن القول إن المجال الجغرافي يتحدد بخصائص المادة والطاقة وعلاقاتهما المتبادلة. ويمكن القول إن النسبية بدَّلت بمفهوم المحتوى مفهوم المجال field الذي يتحدد بخصائص المادة والطاقة وعلاقاتهما القابلة للقياس.[1]

وبناء على أن (مقا) في رواية [حبَّى] مجرد مكان افتراضي، بوصفه حيزا ورقيا، فإن المحتوى المكاني فيه ـ بما يتضمنه من دلالات ـ يشير إلى العلاقات المتضمنة فيه، وبالشخصيات التي تندرج فيه(مكة)، وهو إلى جانب ذلك يكتسي صبغة التعبير عن الانتماء الديني الذي يشع بفضائه على دعائم إثبات الروح وسموها، بخاصة إذا ارتبط بالسياق الزمني، بدءًا من الإيمان بوحدانيته تعالى، إلى مرتبة ترقِّي التوحيد من الخلق إلى الخالق

1- صفوح خير، المجال الجغرافي، الموسوعة العربية، الرابط
http://www.arab-ency.com

في صورة ﴿ إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا ۖ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾ إلى أن جاء الدستور الخالد الذي ظهر به عهد الإسلام ليهتدي به البشر حيثما كانوا.

وإذا كانت (مقا) حيزا خياليا منظورًا إليه في خصوصيته الدلالية المليئة بكل ما هو عجيب وغريب، وبصور مجازية فيما لها من أبعاد دينية، فإن (مكة) بوصفها البديل الواقعي للحيز الافتراضي (مقا) تعد بناء جغرافيا، لها خصوصيتها بما ندب الشرعُ إليها من شعائر، ومن ثم فهي مكان يعكس حيز متخيل الرواية، من منظور أن المكان في صورته الحقيقية هو الذي يبني الحيز الروائي[1]، ومعنى ذلك أن صورة المكان في (مكة) أسهمت، بتماسك عناصر الرواية، في بناء استعارة المتخيل في صورة (مقا)؛ ولعل الرابط بين الحيز والمكان هو أن مجموع الأمكنة المعبر عنها باللفظ، داخل السياق اللغوي، مشار إليها في الواقع الخارجي. وفي كلتا الحالين (الحيز المتخيل والمكان الواقعي) تشتغل اللغة لتخلق منهما تصورات حسية، قدمتها رجاء عالم إلى المتلقي كما لو أنها تقع فعلا، نظرًا إلى ما تحمله الصورة الواصفة من تفاصيل لأدق صفات النعت، كما في استهلالها للرواية بهذا المقطع: **"أطال (سارح) بعد انحسار السيل على (مقا)، جاءها من جهة (المناسكة) البوابة المسكونة بالمنذورين لحرم المقام المحتل لقلب المدينة، مهوى القلوب والقوافل، ذاك كان معروفا منذ الأزل بـ (قصر حبَّى).**[2]

1- ينظر Henri Mitterrand, Le discours du roman, opcit, P194

2- رجاء عالم، حبَّى (رواية) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 7

ولعل المتأمل في هذا المشهد، المتخيل مجازًا، يجده خارج بنائه الوصفي للمكان؛ لأنه لم يكن مبنيا على واقع افتراضي، كما أنه لم يكن متوقعا حدوثه؛ أي بما لا يمكن تجسيده في مخيلة المتلقي على أرض الواقع، إلا بوصفه حيزًا مفتوحًا خارجًا عن الحدود الوصفية في لوحة مرسومة رسمًا لغويًا، وهو ما يمكن إدراجه ضمن سياق حيز مفتوح لمشهد فوق واقعي، خارج حدود الوصف، حين يستند إلى الأسلوب الإنشائي الذي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين[1]، كما لو كان الأمر متعلقا بوصف مكان مكة الواقعي، حيث الارتباط بالمدرك الحسي، في صوره الملائمة للواقع، بحسب مقتضى نظام اللغة التي يتشكل فيها، ويشتغل من خلالها النظام السردي.

وحيث تتعدد شعرية السرد، كذلك تتعدد أوجه المقاربة والاختلاف ضمن السياقات البنائية والدلالية، وبذلك فإن ظاهرة السرد الحديث لا تتعامل مع الوجود من حيث هو تعبير عن مجتمع، أو واقع، أو حالة، إنما هي إعادة مستمرة لصياغة كينونة متجددة. وطبيعة السرد وفق هذا المنظور تخرج عن السائد والمألوف السردي إلى اعتناق أفق المغايرة، قصد البحث عن نموذج جديد يستوعب وعي العصر، ووعي الذات في جدلها وتشابكها.[2]

1- ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص 180

2- ينظر، عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية. المطبعة الجهوية. وهران، 1996، ص 77

ويتداخل في [حبَّى] السرد بالوصف، والحكمة بالعفوية، والذاكرة بالفن، والتاريخ بالدين، والحقيقة بالخيال، والسيرة بالقصة، والحاضر بالماضي، والتسامح بالعقاب، والحقيقي بالأسطوري، والمنظور بغير المنظور، والمؤتلف بالمختلف، والواقعي بالروحي، والخشوع بالتمرد، والطاعة بالمعاندة، والتعبد بالشرك، والاجتماعي بالصوفي، وكل ما شابه ذلك من سيرة الذاكرة الجمعية، بكل ما هو غريب وعجيب وخَوَارِقِي، في غير هدى من السرد التصاعدي للأحداث، واللاتجانس في ربط عناصر موضوعات الرواية التي جاءت منفصلة عن بعضها في شكل فقرات، بعيدة نسبيا عن إثبات التلازم بين الأسباب والمسببات إلا من حيث ربط الصلة بينهما بوجود المعنى المشترك في بعض الأسماء والحوادث الدالة، ضمن سياق ما يستدعيه **"فن التوثيق"**، وبصورة عجائبية " نتيجة الكم الكبير الموجود في (روايات رجاء عالم) الذي يوحي بذلك، وهو ما حرصت على تكريسه الروائية التي تحمست لتعويم كثير من عناصر النص، وإعطائها بعدًا أسطوريًا وسحريًا وعجائبيًا، انسجاما مع حالة الأشياء إلى الزمن العتيق لجعل الأحداث أكثر لفتا للانتباه؛ لأن مطالب الواقع كانت تعي الشخصيات، فتضطر للاستعانة بهذه العوالم لتحقيق ما تريده، واندماجًا مع الجو العام الذي توحي به وتحيل إليه النصوص".[1]

وإذا كانت رجاء عالم قد جعلت موصوفات (مقا) متحركة بوسيلة اللغة، فهل استطاعت هذه اللغة أن تنقل الأحداث، وتصور الأشياء ـ في

1- أحمد جاسم الحسين، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكانـ قراءة في روايات رجاء عالم، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد الأول والثاني، 2009، ص 113.

منظورها التاريخي ـ بما ينطبق عليه الواقع آنذاك؟ أي من خلال حقيقة الشيء الذي تنتزع منه الصورة الذهنية، أو في صورة ما يستدعيه الإيهام بالتماثل؟ أو هما متضايفان معا؟ بحيث يكون وجود أحدهما سببًا لوجود الآخر في مثل هذه الحال التي تستوجبها العملية الإبداعية.

لقد سعت الرؤية الدلالية الكشفية، دوما، إلى إنجاز تساؤلات حول الآليات المتحكمة بفضاء الرواية، ضمن وظيفية اشتغالها في حدود معطيات فنية تعتزم على فض الخطاب السردي وشبكة التعالقات التي تخضع بدورها إلى سلسلة من التعقيدات والفراغات والالتواءات لتشكيل نسيج الحبكة، أو نواتها؛ مما أفضى إلى تعدد مستويات التحليل السردي بتعدد مراحل النص ومستوياته وطبقاته. ومن ثم فإن توليد المعنى واعتصاره لا بد أن يخضع لاعتبارات جمالية وذوقية، إضافة إلى الإدراك الواسع المصحوب بالتخمين التأويلي، ومصاحبة البعد الاشتقاقي للأثر.. وهذا ما يجعل مختلف المفاهيم الافتراضية التي تعمل على تفكيك الخطاب السردي، وإعادة تركيبه، ومعرفة مضامينه الخفية والكشف عن مكنوناته الدلالية تدور حول الخلية الرحمية التي يتشكل في باطنها المعنى الجوهري، وفي هذا الشأن يقترح تودوروف تقديم الحبكة في شكل عصارة، أو خلاصة ومواجهة كل فعل مميز بقضية تحدد نواياه ووظائفه مع تحديد العلاقة بين القضايا نفسها وفق مبادئ الزمان والمكان[1].

وإذا كانت شعرية السرد تقترب مما يسميه روبرت يوس Robert Jauiss بأفق الانتظار الذي يولد لدى القراء ردود أفعال، أو استجابات مضادة

1- ينظر، كتابنا، شعرية القص، ص 19 وما بعدها

تكمن فاعليتها في تجاوز التطابق بين النص والفعل التقبلي، إلى اختراق ساردية المتلقي، إذا كان الأمر على هذا النحو، فما عسانا نقول عن قراء قصة حُبَّى، وما قاله النقاد الذين أجمعوا على أنها رواية وعرة بتصورها التخييلي الذي جلب لهم الحيرة، لما فيها من طلاسم، وألغاز، ورموز شاقة على الفهم، كما يتكشف التباسها في غموض لغتها، وتواري معانيها، وطرائق سردها المتجلية في دلالة الكشف الصوري بمعانيه العَلِيَّة ـ على النحو الذي يرد في لغة المتصوفة ـ من حيث كونها رواية عصية التوارد في ربط الصفات بالموصوفات، ومتينة الذلاقة بعبارات مصقِعة، وببيان فصاحتها الحادة، وتلاعبها بزمن السرد من حيث التقديم والتأخير، والاستباق والاسترجاع، وهو ما عزز صورة الإيهام التي جعلت المتلقي ـ في منظورهم ـ يجنح مع مجازات الصورة إلى طيف الخيال، يُيَمِّم قصده بخبطٍ في عَمْيَاء، لا يعرف يمنته من يسرته في ربط الأحداث بعضها ببعض، ناهيك عن تدارك الموصوفات، وتتابع حركات الشخصيات، وعلاقة المتن بالهامش، وما شابه ذلك من تتابع الصور على غير هدىً؛ نتيجة الاتكاء على التركيبات التي لا تنسجم مع السياق العام، واعتماد التجاور والإزاحة والتداخل في الصور التي ضيّعت الكثير من الجماليات وسط هذا التشظي اللغوي الحصيف، باللفظ المشترك، دون أن ننسى الطاقة العقلانية للتراكيب الأسلوبية التي حرصت عليها الروائية، ومحاولة التخفف من الأبعاد الشعورية والهروب ـ قدر المستطاع ـ من تقديم نص يوحي بالتنظيم.[1]

1- ينظر، أحمد جاسم الحسين، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكانـ قراءة في روايات رجاء عالم، ص 115

ولكن، هل تصديق إسناد نص [حبَّى] إلى التحذلق هو في حِلٍّ من نظرية القراءة، ومتخلص من نظرية التلقي؟. لعل "القدرة على تواصل الفاعلية النقدية، من منظور نظرية القراءة، التي تكتنفها هالة من الممكنات، هي بالأساس قدرة على تمكين الناقد من فرضياته الموجهة التي تربطه بقارئه رابطة "الفهم اللامتناهي"؛ لأن من شأن القراءة النقدية أن تورّث الاستمرارية في الخلق حتى يسمح للنص بالانتشار عبر مجازاته المفتوحة، وضمن هذا المعطى، فإن القراءة التواصلية بوصفها رسالة ذات وظيفة مرجعية ـ للبدء من حيث انتهت مهمتها ـ تمنحنا القدرة على اكتناه العالم الباطني، من أجل ترك المجال للعالم التخييلي حتى يؤدي وظيفته بتصويب هويته للرؤيا الانفتاحية، بعيدا عن تداول النص لذاته، أو كما يسميه "رولان بارت" Roland Barthes بلذة النص؛ لأن في هذه المتعة ما يبعد المكانة الاستراتيجية التي يتوخاها النص، في تعاملنا النفعي معه. وهكذا؛ فإذا كانت صلاحية المقروئية الإنتاجية تسبر الأعمق، فإن النص بوصفه تتويجا للانفتاح عليه أن يحتوي قدرًا كبيرًا من القواعد الجمالية المؤهلة لذلك وهو ما نلمسه في نص [حبَّى] المليء بالدلالات المعبر عنها بالوصف الإيهامي، حيث يشعر المتلقي ـ وهو يحاول فهم النص ـ بنوع من الحيرة في التعمية اللصيقة بمعناها المبهم، ويخرج من النص وهو لا يعرف (ما) أو (من) هي حبَّى؟، على الرغم من العلامات الوافرة في النص للدالة على أنها تشير إلى معنى في نفسها. ومع ذلك يثير وجودها، هنا، إشكالية الربط في تتبع خيوطها في متن النص، فهي مرة "**أميرة القبيلة المحجوبة**"...

وتطلع في كل قرن من الزمان... وهي أنثى مأسورة بقصر مشيد في (مقا)... خطفها ملك لا يرد له طلب، ص11، **مقيمة في حيوان أبدي تجريه نار عرشها الذي من مروٍ"** ص 66، **"وحبى كالعسس لا تنام، تطوف في الأبراج وبين عسكر السور من حجر"** ص 150، يتحرك نحوها **"الموكب الرهيب في شوارع (مقا) حتى مال بجلالٍ صوب قصر حبى"** 209، **"تنادي عشاقها فيجتمعون، ويوقد من أجسادهم لتنوير مقامها** ص 82، **يقف الموكب" في الركن اليماني لحجرة حبى"** ص 105، وهي" **ذات حبى التي جاء يطلبها ـ سارح ـ في (مقا)** ص206، وهي إلى جانب ذلك **"تخاطب مريديها بمكتوب منها في قولها": كل من يراني تنكشف له حاجته"** ص 313، وهي من قال عنها (العارف): **هي التي بدأت الربط بالأسماء... سكنتني منها عذوبة وسرحتني في الأسماء. بالمقابل منحتها عقيقة مربعة محفورة بقلب رقمي: الكتاب الأم، ذاك سجلي، فيه كل معارفي، وكينونتي، ولقد علقتْه في أحجبتِها وطلبتِ المزيد... وختمت الكتابات قصاصة سقطت من صدره على الأرض: "أنا طاسين البنَّاء الفاعل لما قام من حُبَّى من مادة يمكن القبض عليها في هيئة كالحجر والصخر، أنا من بنى من جسدها مدينة، وأسكنها قبرَها لكي ينفرد بعشقها في كل الهيئات لا ينافسه منافس"** ص 313.

وفي ضوء هذا المنحى، ما دلالة [حبَّى]؟ وقبل ذلك من هي [حبَّى]؟ وهل هي اسم مجرد؟ أو اسم لصفة لما يُدرك بالذِّهن دون الحواسّ؟ أو اسم مستدعى من الذاكرة الجمعية لاقترانه بالحب في كل ما هو مقدس؟ وما الذي يعنيه توظيفها بهذا الشكل القدسي؟ وهل يمكن

أن يعكس اسم [حبَّى] رمزا قدسيا، تيمنًا بزوجة قصي بن كلاب الجدّ الرابع لرسول الله ﷺ؟ أو هي اسم من الأسماء الأسطورية، التي وظفتها رجاء عالم، شأنها في ذلك شأن بقية الأسماء الماثلة في النص، بوصفها أسماء أسطورية، وفوق ما يمليه العقل في الاستيعاب، وهي أسماء كثيرة، خليط، من مخلوقات وسمتْها الروائية بكل ما هو غريب وعجيب، نذكر منها على سبيل المثال: حيان/ خرذبة/ الملك طاسين/ سرمد/ القرمزاني/ ترنجان/ ميلكان/ سندر/ سيميائيل، طامي، وتتفرد أعمال رجاء عالم بشخصياتها التي تميز رواياتها التي أحاطتها بهالة من المرجعيات الخرافية أو الأسطورية " لكنها تأخذ طابع الرمز الذي تحيل إليه الرواية بمجموع بنياتها، ولذلك تجيء بعض شخصياتها باسم عددي مثل شخصيتي:(أربعة) و(صفر) في روايتها، الأولى (**سيدي وحدانة**)، وتجيء باسم صياغي مثل شخصية (سيدي وحدانة) في روايتها (سيدي وحدانة)، وتجيء أحيانًا ملفعّة بمروط أسطورية، لها أبعاد تاريخية وفلسفية تناصية، كما نجد في شخصية (جواهر بنت العابد) في روايتها (**مسرى يا رقيب**)."[1]

التماثل التاريخي/ المحوري

تستهل الرواية بالوظيفة التعيينية Fonction Désignativ للمكان في (مقا) "**من جهة المناسكة**" للإشارة إلى حثّ المتلقي ـ من أول تجلٍّ

1- خالد الرفاعي، الرواية النسائية السعودية قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، ص260. وينظر أيضا، مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2014، ص 217 وما بعدها.

لنسيج النص ـ على اتخاذ التدبر في تبني الوظيفة الإيحائية Fonction Conative والبحث عن حل لفهم معنى هذا الاسم (مقا) الملغز، بوصفه مرسلة لغوية تطرح مسمى غير معلوم. وإذا كانت بداية الرواية تبدأ بهذا الاسم، فإن نهايتها مختتمة به، قبل أن تروي لنا الساردة سقوط قصاصة للصحاري، تبين من خلالها **"كل ذاك البهاء، نحن الجونة تبرق من كمال طاسين بحُبَّى، من غطسته في لار"**[1]، وفي صورة (لار) ما يستوضَح في استهلال سورتي إبراهيم، ويونس، غير أن الساردة تعتمد على قلب الحروف، كما هو عليه الشأن في كثير من محطات الرواية. ولعل في (لار) ما يعكس الحروف الأولى التي سبقت الآية ﴿الر ۚ كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَىٰ صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ﴾[2]، وإذا كانت صورة (لار) غامضة التفسير، فقد اختلف المفسرون أيضا في تفسير معنى(الر)، إلا أنهم يجمعون على أنها فواتح، افتتح الله بها القرآن، ومن أسماء الله تعالى، أو هي مما استأثر الله بعلمه، فردوا علمها إلى الله، وذهب آخرون إلى أنها بيان للإعجاز، ودعوة للحياة فى ظلال القرآن، وأن البشرية تستظل بظله تعالى، وتهتدي بهدايته، وتستمد منهج حياتها، لتكون على بينة من طريقها، بنوره، وبرعايته.

وما بين **(مقا)** في أول سطر في الرواية و**(لآر)** في آخر كلمة في الرواية هناك أسماء وافرة، وأحداث كثيرة، وأوصاف متتالية، لها وسْمٌ من

1- رجاء عالم، حبى ص 320

2- سورة إبراهيم، آية 1.

العلامات الدالة لهذه النعوت التي وظفتها رجاء عالم من بيئة مكة، المدينة الدينية والاقتصادية، بنقلة تاريخية من الذاكرة الجمعية، لتصبح رواية [حبَّى] زاخرة بواقع مكة القديم، واستثمارا لتسجيل مقام تأريخ هذا المَغْنى، وكتابة أحداثه في صورة فنية " وتجليات الطواف في فعله السردي، وفي تأويله، وفي استبطانه لحركة شخصياته وتأملاته.. وإذا كان نص رجاء يتقاطع بين المشهود والمتخيل، والحاضر والغائب في التاريخ، أو في مسافة الاستشراف، ويصنع من حركة الناس، وضجيجهم، ودعائهم، وحنينهم، عالما تبحر فيه سردياته، فقد كان استنطاق هذا النص للتجلي في المقام، وللتوق، والإشراق، والطهر في الطواف يفيض على النص حركة فيض وعبور نحو عالم ترتقى فيه الذات الإنسانية، وتتعالى على همومها الدنيا"[1].

لقد أولت الروائية عناية بالغة لمكان (مقا)، لما لها من منزلة تاريخية ودينية، وشرف المنزلة في بيتها العتيق، وهي عند أهل المسلمين عامة تورث مريديها إخلاص النفس وأسرار عبوديتها، وهي عند أهل الذوق من المتصوفة مكان إشراقي، تعطي المشاهدة قاصدها، وهي إلى جانب ذلك كانت، وما زالت، إقليدًا فتحيا يطلبه أهل العلم ـ الروحي ـ على اختلاف مشاربهم[2]، وهو وصف خليق بمكانتها الروحية قبل الجغرافية، أو

1- علي سرحان القرشي، تجليات المقام والطواف في سرديات رجاء عالم، موسوعة، مكة المكرمة الجلال والجمال، قراءات في الأدب السعودي، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 851.

2- ينظر، عبد الوهاب أمين أحمد، المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، دار المعاالرف، مصر، 1995، ص 72.

الطبوغرافية حين أسهم في بناء حيز الرواية، واكتسى قيمته الفنية من احتوائه جميع مكونات عناصرها، ومن هنا أصبح مكان(مقا) جزءًا من نسيج حيز نص [حبَّى] بوصفه موزعا في تضاعيف أحداث الرواية ومكوناتها، ولا موضع له إلا بما تحركه الشخصيات بمسمياتها الدالة تاريخيا، تلك التي لا تكتمل دلالتها إلا به، ولا يمتلك وجودها الرمزي إلى سياق حيز (مقا) في بعده ومداه، بتقنيتي الوصف والسرد، وهو ما يتطابق مع ما أشار إليه جيرار جنيت إلى أن "كل حكي يتضمن ـ سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير ـ أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوِّن ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description"[1]

وتتنوع أصناف الوصف في سرد [حبَّى] ومداراته؛ لتشير إلى وظائف مؤطرة في حيزها الزمني داخل الرؤية السردية لمكان (مقا) بحيزه السردي من حيث الجانب التأريخي للأحداث بسياق موصوفاتها، كما في هذا الوصف: " **تيقن أهل (مقا) من غدر الأمير طامي بهم، قادهم للثورة بالوعد بالحوطة، فما أن آل الأمر إليه حتى تبع سنة أسلافه دون تردد أو حساب لمن ضحوا بأرواحهم لتنصيبه. ليلتها لم تنم زقاق الندَّابات، لم تبق ندّابة لم تؤجَّر لبكاء قتيل في بيوت (مقا)...ذاك قدر(مقا) أعاصير الأمراء**

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظورالنقد الأدبي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2000، ص 78.

وثوراتهم فيها لا تنقطع حتى لم يبق قلب سكنها لم يحترق بالفقد، كل الآلام كانت متجسدة في طرقات المدينة وجبالها المحيطة مثل خاتم، وفي كل حين تنحدر لتتجمع وتسكن في صدور النسوة اللواتي حرصن في تاريخهن على تجنب الدم"[1]

أيقونة حبَّى

أ ـ تماثل افتراضي

لقد جعلت رجاء عالم من [حبَّى] أيقونة ملغزة، تمارس سحرها في كل محطات الرواية، وتضاعيف دلالاتها، وتزاول نشاطها العجائبي مع كل حادثة، وتتقن دورها في كل لحظة نظر، سواء أكان ذلك مع الشخوص الورقية، أم مع المتلقين للرواية، حين وُضِع عليها وَسْمٌ بما يشبه الزئبق، يترجرج بين أحداث الرواية، تدهش المتلقي في توظيفها بين ما هو إنساني، وما هو أسطوري، أو ديني، أو ما هو شيء محسوس، أو شمولي لمعنى الكون، أو الكيان، وبين هذا وذاك تحمل صورتها المتاحة لها في حدود مقام الملاءمة لوقعها بين صورة المدرك وصورة المتخيل، وبين الوظيفة والأداء، وبين الواقع والخيال، كل ذلك يتماثل بقدر المراد لها. والحال هذه، أين تبرز الحدود الفاصلة بين **الحقيقي والمتخيّل في توظيفها**؟ وهل يمكن أن تكون [حبَّى] إنتاجًا ذهنيًا مصورا؟ أو مطابقا تمامًا للشّيء المُتَمَثَّل في مغزاه الذي وظفت من أجله؟ وكيف يمكن لعالم مسميات الرموز من

1- حبى، ص 132، 133.

الشخصيات التي تدور حولها معظم الأحداث أن تعكس صورة المتمَّل؟ وهل كان لاندماج [حبَّى] مع باقي الشخصيات غاية في بلوغ الهدف في تماثل الحقيقة؟

أعتقد أنه ليس من مصلحة البحث أن ينجرف وراء التمثلات الانعكاسية للمتخيل في مسعاه الفلسفي، مادام المتخيّل نتاج ثقافة بوجه عام، أضف إلى ذلك أن ارتباط تماثل المتخيل بالواقع من عدمه ليس علة لاستبعاده من المدرك المتعين، مادامت الصورة المتخيلة تعني "الإنتاج الذّهنيّ للتّمثّلات المحسوسة التي تختلف عن الإدراك الحسّيّ للحقائق المتعيّنة من جهة، وعن مفهمة الأفكار المجرّدة من جهة أخرى[1]. وإذا كان ذلك كذلك فإن تحليلنا سيناظر فعل التأليف من خلال طلب الشيء في معناه، ولعل العلة في ذلك هو فتح تعدد معنى [حبَّى] على مصراعيه، وانبثاقها في النص نحو كل ما هو مبهم وسحري، ومن ثم فإن كل ما لا ينتهي إلى معنى واضح، لا يعبر عنه إلا ما لا ينتهي بتحليل افتراضي قائم على مغامرة الاكتشاف، نظرًا إلى أن نص [حبَّى] تحكمه تجربة الانفلات في الوصف بمغامرة في اللاحدود، وهو ما يعني أننا قد نصل إلى "رؤيا هرمسية"، من قبيل أن الرؤيا هي الحامل الحقيقي للاقتراب من المعنى المراد، وأن التأويل هو العلة الطيعة التي تقدر على انتزاع معنى هذه الرؤيا، أو ما يشبهه، مادام نص [حبَّى] ـ في تقديرنا ـ لعبة شطرنج، مثلت [حُبَّى]

1- ينظر

Jean-Jacques Wunenburger, L'Imagination, PUF, «Que sais-je?», Paris, 1991, p. 3

دور الملكة، في حين قام(سارح) بدور (الملك)، وتوزعت بقية الأدوار على الشخوص والأشياء الماثلة في النص، بشكل متقن في مقاطع النص، ومركب في مجمله، وبما يدل جزؤه الضمني في المقطع بصورة واضحة، على جزء معناه في المجمل بوصورة منفلتة، ومربكة.

وإذا كان اسم [حبَّى] يدل على امرأة بعينها، تمحور حولها نسيج النص، فإن الرواية تقترب، نسبيًا، من "رواية السيرة التاريخية" وفقت فيه رجاء عالم بين الأدبي والتاريخي؛ لأن الشخصية المحورية فيها لا تعبر إلا عن نفسها بما أطره السياق التاريخي، ومن ثم تكون [حبَّى] في هذا المقام "**شبه شخصية**" حسب تعبير بول ريكور؛ لأنها تجمع بين الحقيقة والخيال، وتتوحد مع التاريخ والصورة التخييلية، كونها تشكل كيانًا افتراضيا، وتنسجم مع زمان الفعل وزمان السرد في ماضيه المركب، من خلال التركيز على التعاقب الزمني الذي يُعنى بربط علاقة السبب بالنتيجة، وهو ما تشير إليه صيغ الأفعال المكررة، والجمل الظرفية المنجزة، في صيغ الماضي المركب التي تحاول ربط الأسباب بالنتيجة، فاستعمال صيغة الماضي المركب في الرواية يتلازم مع نسيج الرؤية السردية لـ[حُبى] وهو هنا وصف (مقا)؛ أي وصف مكان مكة ومجريات الأحداث التي مرت بها. وهنا قد يبدو للقارئ أن هناك تعارضًا بين ما قلناه سابقا؛ من أن الرواية تنهج سبل الفضاء الذي يتعامل مع صيغ الأفعال، بوصفها أفعالا ممتالية، تتوالد بفعل وحدة ربط السبب بالمسبب؛ لتخلق عالما ممكنا في كل آن، في حين تأتي الصيغ المشروطة في فضاء المكان متجاورة ومنغلقة على

نفسها؛ لأنها تصف حالة منتهية من الأحداث، وثابتة في رؤيتها السردية. وفي خضم ذلك، نرى أنه قد يتطابق موقع [حُبى] مع الاسم الحقيقي، بالإشارة إلى ارتباط العلاقة الزمنية بالصيغة السردية المنتهية، ومن ثم فإن [حُبى] هنا تمثل قيمة تاريخية؛ لأنها تسرد زمنا مركبا منتهيا بالفعل والنتيجة، والثابت بدلالاتها التاريخية، بخاصة إذا انطلقنا من فرضية استدعاء هذا الاسم من الذاكرة الجمعية على حد ما ذكرناه سابقا من أنها رمز قدسي، وُظف تيمنا بزوجة قصي بن كلاب، الجدّ الرابع لرسول الله ﷺ، أو لأنها اسم امرأة على وزن فعلى كما جاء في قول هبة بن خشرم:

فما وجدت وجدي بها أم واحد

ولا وجـد حُبَّى بابن أم كلاب

أو كما في قول الفرزدق

وما حل من جهل حبى حلمائنا

ولا قائل المعروف فينا يعنف

خاصة إذا انطلقنا من أن الرواية يبتدئ فيها المحكي بوصف ليلة بلوغ [حُبى] أميرة القبيلة، يتبعها سرد لكيفية ولادة حبى[1].

وهنا يطرح السؤال: أنَّى لنا هذا بدليل قطعي من عمل يستوجب سردا خياليا؟ وهل هناك ما يمنع من أن يتحول الوجود الحي للشخصية إلى وجود فني تدور حولها معظم الأحداث؛ لتسند إليها مواقف متباينة

1- ينظر، مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2014، ص 2015.

للإفصاح عن الوجود الحقيقي للواقع؟ وهل يكشف اسم حبي ـ إذا كان لها دور حقيقي ـ عن دلالة العلاقات المتواشجة مع بقية الأسماء والأحداث؟ وما علاقة اسمها بالتحليل المحايث لمضمون الرواية؟

أعتقد أن شكل الوظائف الدلالية لنص [حبَّى] يتجاوز أحداثه في المنظور السطحي إلى وجود معناها في علاقتها التشاكلية والتضادية، ولن يكون ذلك ممكنا في تصورنا إلا بمساءلة الدوال، واستقراء العلاقات القائمة على البيانات السطحية للوصول إلى المستوى الأفقي، وبما يتضمنه المعنى الشامل؛ أي بما نستنتجه من دلالاته الكبرى على حسب تعبير بنفنيست Emile Benveniste لمعرفة معنى خطاب النص الذي تئول إليه العلاقات المتجاورة في ربط الدلالات بعضها ببعض، وبما يضمنه السياق الزمني الداخلي، على النحو الذي نجده في نص [حبَّى] باستعمال ضمير الغيبة، وارتباط الحقيقة التاريخية بالصورة المتخيلة، كما في هذا المقطع ـ مثلا ـ الذي رصد أحداث حبى وسجلها في شكل خرافي: "**هي** أنثى مأسورة بقصر مشيَّد في (مقا) بوادي تصلال، **خرجت** من قبيلتنا مخطوفة، **خطفها** ملك لا يُردُّ له طلب، فلما آلت إليه **حبسها** في واديه، **وبنى** من جسدها مدينة، وفي كل مطلع قمر ترفع [حبَّى] رأسها في مقامها البعيد، وتطلب من فتيان الدروع من يخرج إليها"[1].

تؤدي الشخصية وظيفة جوهرية في تصورها للأحداث خاصة عندما تنوب مناب الروائية، سواء من حيث الوعي الفكري، أو من

1- حبى، ص 11

حيث المسئولية تجاه ما تسرده من أحداث تاريخية محكومة بروابط مدارات الهوية، فهل لنا أن نحدد هوية [حبَّى] انطلاقا من وعي ذاكرة (مقا)؟ التي عبرت عنها رجاء عالم وهي تروي قصتها مع مكة، حين قالت:"مكة اعتبرها اعتباطاً كنزي الشخصي، إرثي الذي آل إليَّ عشقًا، استحقيته حبًا وافتتانًا بمكان يحكيه أبي وجدتي، مكة التي قبضتُ ختام ملامحها في طفولتي". وأكثر ما يحبطها وتشعر حياله بخسران كبير، موت أحدهم: "لو لم يمت أبي من سبع سنوات لأنقذتُ المزيد من مكة، كلما توفي رجل من رجالات مكة، أو امرأة من نسائها الأسطوريات شعرت بفقد حقيقي، لأن معهم تذهب مكة الفريدة". لأنها تكتب من ذاكرة هؤلاء، أو تكتب بذاكرتهم."وألاحق تلك الذاكرة، التي تكفي أحياناً كلمة أو حكاية صغيرة لتلهمني كتاباً... تسأل: "أتعرف كيف تكون في الحب؟"، ثم تجيب نفسها: "هكذا أنا مع مكة، نظرة منها تكفي لكتاب، آخر زيارة لي لمكة كانت لحرمها، مجرد ارتقاء طلعاتها ضربني بشوق طاغٍ. لم أنم لليالٍ أحاول قبض ذلك الشوق. إنها مسألة ترصُّد، أترصد كل حجر ومساحة رمل واختناق زقاق. كل رائحة لأعيد تجسيد مدينة تتلاشى"، وإذا كانت مكة حاضرة بسشكل جلي، وعلى هذا القدر من الوصف لها، منها، فهل [حبَّى] هي(مكة)؟ أو هل كانت (مقا) هي [حبَّى].[1]

1- ينظر، مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، وينظر أيضا، موقع جهة الشعر http://www.jehat.com

ليس بوسع التحليل أن يؤكد أو ينفي ذلك، بل وليس من مهمته، اعتقادا منه، أن مسألة تذكر التجارب التي تميز مرحلة ما في حياة الفنان قد يكون لها دور في رصد الوعي المصاحب لأحداث فاعلة للمكان الذي نشأ فيه، أو خلد فيه ذكريات، فترسبت في لاوعيه مظاهر رمزية، يعبر عنها دون وعي منه بوصفه أداة تحت ضغط قوة اللاشعور الجمعي الذي يعيش في كنفه، بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها، وسواء أشعر الفنان بذلك أم لم يشعر، فإن عمله الفني لا بد من أن يعني في نظره شيئا أكثر مما تعنيه حياته الشخصية، أو مصيره الفردي؛ لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة في يد عمله الفني، كما أنه القادر على تجليات اللاشعور الجمعي واستكشاف خفاياه بسبر أغوار الماضي واستنطاقه...هكذا يبدو أن الأعمال العظيمة تنشأ من مصدر ميتولوجي يتميز بها المبدع الأصيل؛ لأنه الوحيد الذي يستطيع تجسيد الرموز في صورة أقرب إلى الوضوح من الشعور عن طريق الإسقاط بوساطة عملية الإدراك اللاشعوري التي يطلق عليه يونج Carl Jung "**الحدس الذي يعد قوة فطرية في حياة الفنان**"(1)

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى رجاء عالم، فأين نضع شخصية [حبَّى] في عملها الفني هذا؟ وإلى أي نوع من الشخصيات التي حددها فيليب هامون Philippe Hamon تنتمي شخصية [حبَّى]؟ وهل تعد ضمن الشخصيات الإشارية، أو الشخصيات الاستذكارية، أو الشخصيات المرجعية التي تضم الشخصيات التاريخية، والأسطورية، والمجازية؟

1- للمزيد من التوسع ينظر، كتابنا الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص 69 ـ 72.

قبل الخوض في تحليل ذلك، خليق بنا أن نستشهد بهذا النص علّه يحدد لنا مسار شخصية [حبَّى] في مقطع مع شخصية (سارح):

"ولفحت أنف (سارح) أرواح الريحان النفَّاذة، صارت الحجرة تنبض حوله، نظر إلى جسده فوجده عاريا، وإلى يديه فإذا راحتيهما من عنبر وريحان... وانطبع في دخيلة (سارح) أنه إذا ما قُيضت له مغادرة تلك الزنزانة فإن حِجَّته الأخيرة لـ (مقا) هدفها أن يعيد صياغة الأنثى:

ـ "استولدُها من **نور**..." باغته الاسم، فسارع يخفي تلك النية عميقا في هيكله**!**. لكنها ظلت تطل:

ـ "نور..." مِن لا مكان دلَّ عليها قلبُه، طفت على جلده معرفةُ كونها: ذات **حُبَّى** التي جاء يطلبها في (مقا)... دقق النظر في الصورة فخرجت له أنثى، **حُبَّى** من مجموع النجوم كاملة، ملتوية في سُرَّة الوديان، واستمرت النجوم تهوي نجمة وراء نجمة حتى تمام السبع كَيَّات انغلقت تدور حول سُرَّته... رَوَّحَتْ كل عرق فيه وعَصَب، دلَّتْه فيها من ألفِ قامةٍ وألف حتى لم تبق ذروةٌ لم تسلُكه جزرا ومدًّا، جمعته إليها كعقدة...فإذا هو يتدفق من حباب الطين حالا على حال، ولا يكف هاتفه: [حبَّى]، يتدفق من كل صوبٍ برابخ تجرف مكانها فيه."[1]

وبالإشارة إلى الإجابة عن سؤال أيٍّ من الشخصيات تنتمي [حبَّى]، يمكن القول إن رجاء عالم توظف هذه الشخصيات الثلاثة في شخصية [حبَّى]، ولكن بنوع من التحفظ على الشخصية المرجعية التي تضم في

1- حبى، ص 206 ـ 207.

مضامينها الشخصيات الأسطورية؛ لأن شخصية [حبَّى] في هذا المقام لا يليق بها وسم الشخصية الأسطورية، إلا بما يمكن ربطها بالتماثل الروحي.

ب - تماثل روحي/ كشفي

نتصور أن الطابع الجلي في [حبَّى] هو الاغتراف من الوعي الصوفي، بعدما أصبحت الرواية الحديثة تأخذ من النزعة الصوفية ما يليق بها، من ثم فإن العلاقة بين الرواية والتصوف باتت علاقة مطردة، ومتماثلة في كثير من المواقف، وقد لانستغرب ذلك من روائية متشبعة في تنشئتها بالتكوين الديني الذي مرت به، أضف إلى ذلك أنه ليس غريبا أن تتواشج الأجناس المعرفية، وتتداخل في الطرح، وتتشاكل معها الرؤيا، وليس النهج الصوفي بمعزل عن هذه الأجناس، ولا الرواية بمعزل عن احتضان الرؤيا الصوفية، ولنا في رواية [حبَّى] شواهد كثيرة على ذلك، نقتطف منها هذا المقطع من فقرة مسهبة في الرؤية الصوفية:

وتحقق (سارح) من الآلة في يد المجذوب(قا) كانت مِزْوَلَة من مادة تعكس الصور مثل صفحة ماء ألا أنها لا تشف، قال القبروجي مستجيبا لفضول سارح:

ـ هي مزولة لا نعرف من أي زمن بناها المجاذيب في رواق اليتيم، وحصنوها فلا يجرؤ أمير ولا فقير على نقضها... وتهامس أهل العلم بخبرها:

إنها مسبوكة في الدنيا البيضاء المخفية عن دنيانا، حيث لا تقع من المخلوقات هناك خطيئة قط، لذا فإن المزولة قادرة على تقطير روح الزمن

وتحويله لماء من شَرَب منه لا يظمأ، ولا يشيخ، ولا يبلى...وبدأ المجذوب منهمكا يرعى مزولته، كان لا يغيب عن المزولة في ليل أو نهار، فيشاهَد راكعا أمام تدويرتها، يميل بجسده لهذا الصوب حينا ولذاك حينا...فكان يختزل حركة الليل وحركة النهار وحركة الأجرام الكونية والبشرية في ظلال، ويصفِّي ما تعتَّق فيها من أرواح"[1]

ولعل في صورة **"إنها مسبوكة في الدنيا البيضاء المخفية عن دنيانا"** ما يعكس رؤية "الدرة البيضاء"، بحسب مصطلحات المتصوفة، بوصفها "العقل الأول"، نقطة مركز العماء، وأول منفصل من سواد الغيب، وهو أعظم نيرات فلكه، ولهذا وصف بالبياض ليقابل بياضه سواد الغيب، فيتبين بضده كمال التبين، وأيضًا هو أول موجود، وترجح وجوده على عدمه، والوجود بياض، والعدم سواد.[2]

والرواية مليئة بالمواقف والمصطلحات الصوفية، وهو ما نلمسه من خلال استقاء مثل هذه النفحات الملكوتية في بعض من الأسماء والمسميات الواردة في الرواية بكل محمولاتها الدلالية، على نحو: (طاسين/ المجذوب/ خروق/ شطح/ درويش/ مقام/ انبعاث الروح/ تنوير/ منزلة/ واصل/ كور) وهذا قليل من كثير ليس في وارد حديثنا هنا.

ولقد تحقق لـ [حبى] بدافع هذا التوظيف ما ينم عن روح التصوير الصوفي، سواء من حيث اللغة، أو من حيث الرؤيا الكشفية، أو من حيث

1- حبى، ص 78، 79.

2- ينظر، كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية.

الملامح المشار إليها ـ في صيغ متعددة ـ في الصورة الفنية التي تنتمي إلى جوهر الحياة الصوفية، ولعل حجتنا في ذلك الاستناد إلى ما توصل إليه التحليل النفسي لتحريك غرائز الإنسان بالطابع الرمزي لا شعوريا، وتبعا لذلك فإن رجاء عالم قد تكون معنية بتسلل صورة [حبى] من لا وعيها، أو إنها نابعة من وجدانها، وفي كلتا الحالين فإن مدار التصوير الصوفي وافر في الرواية، وأن البعد الروحي لـ [حبى] سمة جوهرية لتمثيل حقيقة المسعى الإنساني، ومن ثم فإن السياق الدلالي يعزز هذا التوجه الكاشف عن حقيقة فضاء مكة الروحي، وتفاعل المجتمع الديني المستظل بظلال ذاته تعالى في صحنها.

وإذا كان المنحى الصوفي أساسه الروح فإن وعي [حبى] برمته حاصل من الجناب الأقدس؛ أي من كل ما هو مفعم بالروح في علاقتها بالمطلق، من حيث كونها محاطة بجميع مكونات الخفاء والتجلي لمركز الكون في (مقا) الظاهر فيها والباطن. وقد يكون هذا المقطعُ المعبر عن وصف البيت العتيق والدعوة إلى الإيمان به، دالاً على ذلك "... **حين تأكد للسدنة والحرس اشتعال كل حصى الصحن غادروا أميرهم وحده في وقفته لـ (حبى)... جلس الأصطرخي أشهر مؤرحي (مقا) ينصت لما يجيء من الأمير من أخبار ويسجله؛ بحر من النور انفرط تحت الأقدام وعلى الرؤوس وصَون بقلبه، هتف:**

لو نعرف لك بابا غير النور يا [حبى] لولجناه، كيف لامرأة قائمة على العشق مثلك أن ترفع بينها وبين أميرها هذا البحر من الأستار، ممن

تتزودين في عزلتك؟ أي عاشق بوسعه أن يقرِّب لك ما قربناه من خزائن الطيب، يا (حبى) أقشعي غيبك وانظري قرابيني...أنشأنا لمدينتك تكية على كل جهة، تنادي عشاقك، فيجتمعون، فنوقد من أجسادهم لتنوير مقامك "[1]

إنه تصوير لدواخل [حبى] الروحي في تفاعله مع المناسك المتجلية في شعيرة ما دعانا به ذاته تعالى القيام به في مكة، بوصفها معلمًا يَمْثُل لعظمته الخلق: ﴿وَمَن يُعَظِّمْ شَعَائِرَ اللَّـهِ فَإِنَّهَا مِن تَقْوَى الْقُلُوبِ﴾. ومن هنا، كان توظيف [حبى] في تجلٍّ مستمر لما أمرنا الشرع القيام به في مكة والإخلاص بالإيمان لها. وما دام أصل الوجود هو المحبة، فإن مركز المحبة يتجلى في مكة بوصفها مبادىء النهايات، والوصول إلى المعرفة، عند المتصوفة، ومن هذا القبيل كانت [حبى] منتهى كل مقام؛ لمعرفة إدراك حقيقة الكشف عن أسرار الكون في مقام الكعبة، والتماهي في شعائرها، وهو ما تعززه مواقف شخصية (سارح) الحاضر في مشاهدته الرصدية مع باقي حضرة الأسماء الوصفية المحيطة بتحركات [حبى] في تجلياتها الكشفية: "**وهكذا تنقل المسلوب في المقام، كلما أوقفه سادن هتف:**

"**أنا سارح...**" **ويغطس لسِرِّه ويلفظ الاسم:**

"**حبى**" **فانحسروا عنه كما ينحسرون عن المجاذيب، تذكر سارح أن الاسم حصن بين الظاهر والخفي... حدث نفسه مستجيرا مما يتكشف له:**

"**يا حبى أَ هذا فعلُك في المنقطع؟!. هأنذا كلما أقبلت عليك غِبْتِ لترديني لذاتي، فأنتهى كمن جاء يطلب سارحَ لا حُبَّى، تلهينني عنك بما**

1- حبى، ص 82

تكشفينه لي منِّي، لا تجعليني بصيرا سميعا ما لم تُقيمي في سمعي وبصري"[1]

صحيح إن [حبى] طافحة بطاقات هائلة من الدلالات والرموز التي يصعب تداركها لدى قارئ الروايات المألوفة، لغة ومعنى، ولما تحمله ـ هذه الروايات ـ من صور معبرة، عن حالة ما. ولكن في رواية [حبَّى] الوضع على غير استقامة مع هذا النوع من القراءات، حيث تتداخل الصورة، والرمز، والعلامة، والأمارة، والإشارة، وبلغة مكثفة، أبعدت المعنى عن مرامه في الظاهر وفي الخفاء، في منظور سياقه الفني، وأدخلته ـ في اعتقادنا ـ في مبدأ التغير في الثبات بوصفه أسلوب التجلي وارتباطه بالوجدان الكلي لمقام قصر [حبى] في ثلاثية: **المعرفة، والمحبة، والمشاهدة،** أو ثلاثية **القلب، والروح، والستر،** بشكل جعلت منها رجاء عالم أسلوبا لإبداع وحدة السر، فالقلب هو المعرفة، والروح هو المحبة، والسر هو المشاهدة[2] في حقيقة [حبى] المحاذية لصحن الحرم، المطاف، الذي يطوف المسلمون فيه حول الكعبة المعظمة، وداخل البيت المعمور في نقطة الكعبة، الحجر الأسود. وكم تبدو [حبى] دالة على هذا القطب الثلاثي كما في هذه الصورة: " وانطلق مجذوب... ووقف على **الركن اليماني لحُجرة حبى**[3]...اختل طيران **الحمام على حُجرة حبى** وغار النور على **الركن الشرقي**[4].... ويوما وراء

1- حبى، ص 58، 61.

2- ينظر، ميثم الجنابي، حكمة الروح الصوفي، دار المدى، 2001، ص 310.

3- حبى ص 105.

4- حبى ص 123

يوم، ومن جلسته هناك شعر سارح بحُجرة حبى تغوص في بخار الدم وتختفي من موقعها **بقلب الصحن**، ولم يشعر السدنة بحركتها الخفية.... مضت أيام على القتال في (مقا) وقصر حبى موصد أبوابه[1]

وبذلك تمثل [حبَّى] حصيلة تجربة روحية عجيبة مع فضاء الكعبة المشرفة، وتحديدا في مقام النصوص المعبرة عن الحجر الأسود، فإذا كانت مكة تمثل المدينة الدينية، فإن الكعبة تعكس المنزلة الإلهية، في حين يمثل الحجر الأسود في النص النور الرباني الذي تلمعت به [حبَّى] لتضيء الإنسانية، **نور السر الأعظم**. ومن الصعب جدا الكشف عن مستور هذه الصورة، إلا إن شاهدنا على ذلك هذه العبارات: (**الركن اليماني لحُجرة حبى/ الحَمَام على حُجرة حبى/ الركن الشرقي/ بقلب الصحن**) في نسيج من فسيفساء العبارات التي تخاطب بها حالات وجدانية خالصة، وبما يناسب مقام فضاء (مقا) " قلب الأرض" وهي اللغة التي درج عليها المتصوفة، "بتأسيس لغتهم الخاصة التي تخلِّص اللغة من مضامينها التواضعية، وأساليبها المتوارثة، وتخلق لغة جديدة، تحمل جديدا مع كل تجربة صوفية"[2]، تستند في لغتها إلى الإشارة في العبارة، ضمن ما عرف عندهم بـ " ما يدرك ولا تحيط به الصفة)[3]

ولعل في استحضار الركن اليماني الذي جاء توظيفه في ذكر اسمه باعتبار اتجاهه من زوايا مقام الكعبة الأربعة دليلا على أن [حبَّى] هي

1- حبى، ص 125.
2- محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2010، ص 82.
3- المرجع نفسه، ص 81.

الكعبة التي يدور حولها النور الرباني، بوصفها مركز الدائرة، وسُرَّة الأرض، حيث يلتقي المكان كله في منزلة العبادة والتمكين ـ ومستوى الرحمن ـ في يمين الله في الأرض، كما جاء في قوله ﷺ "إنّ الركن والمقام ياقوتتان من يواقيت الجنّة"[1] فظاهر الركن[2] والمقام أنّهما بناء من الحجارة، ولكنّ النبيّ ﷺ، أشار إلى جوهر هذين المكانين وحقيقتِيهما عند الله تعالى. ومثله أيضًا قوله صلّى الله عليه وآله وسلّم: "الحجر الأسود يمين الله في الأرض"[3]، فالحجر الأسود معلوم من حيث الشكل واللون والصلابة، ومعناه في العرف اللغوي لا يتعدّى ما يتّصل بمفهوم الحجريّة، ولكنّه هنا يُؤوَّل بيمين الله، ويمينه تعالى غيب منزّه عن الحدّ والكيف، ولعلّ العلاقة الظاهرة الجامعة بين الحجر الأسود ويمين الله هي علاقة التقبيل، كما أن العلاقة بين الحجر الأسود ومكة هي علاقة من قبيل حماية أحكام مقام الإسلام، وأنوار مقام الإيمان ببركة الحجر الأسود،

1- جلال الدين السيوطي، صحيح الجامع الصغير وزياداته، تحقيق، ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، ط1، دمشق، 1969، ج3، ص189، عن أمين يوسف عودة التأويلُ الإشاريُّ عند الصُّوفيَّة، معالمه وضوابطه ومدوَّناته، موقع مجمع اللغة العربية الأردني http://www.majma.org.jo/

2- والمقصود به هنا الحجر الأسود، قال رسول الله (ص)، إن الركن والمقام ياقوتتان من ياقوت الجنة طمس الله تعالى نورهما ولو لم يطمس نورهما لأضاءتا ما بين المشرق والمغرب

3- ينظر، إسماعيل بن محمد العجلوني الجراحي، كشف الخفاء ومزيل الإلباس، أشرف على طبعه وتصحيحه والتعليق عليه، أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة، ط4، بيروت، 1985، ج1، ص348-349، عن عن أمين يوسف عودة التأويلُ الإشاريُّ عند الصُّوفيَّة، معالمه وضوابطه ومدوَّناته، موقع مجمع اللغة العربية الأردني /http://www.majma.org.jo

وحماية النفس من الضلال إلى الاستقامة، والتخلق بأخلاق الحق. والمحافظة على المعاملة الإنسانية، ومن يستظل بحبى في وسْمها بالحجر الأسود كمن يستظل بنور **الحق تعالى**، أو النور الذي أطلق عليه ابن عربي بالنور "**الشعشعاني إن وقع فيه التجلي ذهب بالأبصار**"، وقد تتعدد معاني أمارة [حبَّى] في هذا المقام، فهي إما نوره تعالى في معناه من الضياء والظهور، أو إنها الإسلام بإشعاعه الرباني، وفيضه الرحماني، المنتشر في مقام العبادة، أو إنها حجج الله ودلائله، أو إنها الحق؛ لأن مقامها فوق كل محنة أو نازلة، حسب وصف رجاء عالم لِما وقع لمكة من نكبات السيول منذ القديم، بخاصة حين أفسد **سيل أم نهشل** مباني المسجد الحرام في عهد الخليفة عمر بن الخطاب عام (17هـ)، وما تلاه من سيول أضرت بالكعبة حسب ما ترويه الدراسات التاريخية، ومع ذلك فـ "**حبى في طلوعاتها الليلية ترصد كل ما يدور بـ (مقا)... وحبى كالعسس لا تنام، تطوف في الأبراج وبين عسكر السور من حجر، حتى إذا فاض القتل لم ترجع لحجرتها، يتعلق عبقها على الأسوار مثل صيحة**"[1]

وتصور رجاء عالم [حبى] بين المتخيل وتماثل الواقع لـ (مقا) حينًا، **والمتخيل وتماثل نور التجلي** أحايين أُخر، بما فيها من الأحوال في ذات الحق، أو بين ما حدث لها تأريخيا، وما يحدث لها ـ في منظور الروائية ـ من مكاشفة روحية بوصفها تمثل قيمة الحجر الأسود الرابط بين الخلق والحق. كما صورت رجاء عالم [حبى] بوصفها بؤرة نور التجلي، ووسيلته، من خلالها تُدرَك حقيقة الله في الكون. ولا يدرك النور الإلهي

1- حبى، ص 149،150.

في [حبى] إلا من كان في مقام شخصية (سارح) الذي وُظف على أنه ممن تظهر عليه الأحوال والمعرفة، امتثالا لمقولة المتصوفة " علامة الحق على قلوب العارفين" في إشارة من رجاء عالم إلى أن هذه الشخصية هي من تمد [حبى] بالوجود الظاهر في صورة النور الرباني، وهي من تسهم في حمايتها من كل النوائب كما في واقعة أصحاب الفيل، مع عبد المطلب الذي قال لأبرهة حين عزم على هدم الكعبة: إني أنا رب الإبل، وللكعبة رب يحميها، وبعدها نزلت الآية ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾[1]، وهي صورة تريد منها رجاء عالم حماية الكعبة من كل نائبة، كما ورد في نص [**حبَّى**]: " ليلة فناء الفيل انتهز سارح غفوة السدنة فأطفأ قناديل الصحن... لكأن حبى تقوده لمدِّ العتم بينهما صراط، واستجاب فجاء جسده ملتجئا لجدران حجرتها، التحم بالحجر، أراد أن يتسلل لجوف الحجر؛ ليفرض لونه على الوعورة بالباطن... وبدأ ينفك عن مقامها، عندها باشرته منحنية عليه، وبسنِّ جديلة من جدائلها المسنونة بدأت تحبر: في قوس قفصه الصدري وحتى السرَّة نقشت اسمَها مقلوبا [حبى]"[2]

وإذا كانت الشخصية في السياق الفني للدراسات الروائية لا وجود لها خارج الكلمات، بوصفها كائنا ورقيا، على حد تعبير تودوروف Tzvetan Todorov [3]، أو أنها مورفيم morpheme لا تحيل إلا إلى ذاتها

1- سورة الفيل، الآية 1

2- حبى، ص 167

3- **Todorov et Ducrot، Dictionnaire encyclopédique des Sciences de Langage، Paris، édition du seuil، 1972، p 286**

كما هو عند فيليب هامون Philipe Hamon[1]، مثلا. فإن شخصية [حبى] أسمى من أن تكون من هذا القبيل، إنها نتاج فني، وروحي، وتاريخي؛ للتعبير عن هوية مرحلة تاريخية مرت بها مكة المكرمة من خلال الأوصاف التي تستند إلى أماكن وأسماء، ودلالات معبرة. وما ذِكْر [حبى] عنوانا للرواية، واعتبارها شخصية محورية فيها، إلا علامة لمسار رؤيتها السردية، وحَّدت بين عدة أبعاد؛ منها ما هو تاريخي، وما هو ديني/ صوفي، وما هو تخييلي، مستمدة في ذلك وظيفتها في متن النص كما لو أنها تنقل مراحل تاريخية مرت بها مكة، ولكن في سياق امتزج فيه الفني مع السيري، بحسب المعطيات والظروف التي أرادتها رجاء عالم أن تكون تاريخية، واجتماعية، وسياسية، واقتصادية، غير أن الطابع الروحي هو السمة الغالبة في تجسيد اسم [حبى]؛ لما لهذا الاسم من دلالات تقتضي المحبة إنسانيا، والمحبوبية صوفيا، بدافع الانجذاب إلى الجانب الروحي بقوة الحب؛ حين "يراد به التحرك للوجد والأُنـس، وهذا شأن من علم الحق من جهة الإخبار والتعريف، فيتعلق حبًا بما أعطاه الخيال في الخبر عنه محدودًا ممثلًا، فيزعجه طلب وصاله، وأنسه، ورؤية وحدته على ما اعتاد المحب في حبه مع أمثاله وأشكاله، وهو يتجلى لهم بصورة ما تمثل في خيالهم مع تنزهه في ذاته عنها.[2]

1- Philipe Hamon، Pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit، collection point seuil، paris،1977،p 128.

2- ينظر، عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق، د. عبد العال شاهين، دار المنار – القاهرة – الطبعة الأولى – 1992

ويتضح من ذلك أن [حبى] تستبطن في داخلها قيما ثقافية واجتماعية بفعل مجموعة من العوامل المتراكمة في تاريخ مكة، والجزيرة العربية، ولا نستبعد هنا إبراز بعض القيم الذكورية على حساب قيم الأنوثة ـ ولو بشكل باهت ـ ولكن ليس بالمفهوم السردي الفاضح والمعبر عن مغريات الجسدي/ الإيروتيكي كما أشارت إلى ذلك منيرة الفاضل من أن صورة [حبى] تمثل قمة الإغواء لتفجُّر أنثوي صارخ، حين وصفت العلاقة بين سارح وحبى على أنها كانت علاقة قائمة بكل أشكال الإغواء[1]، مستشهدة بهذا المقطع ".. **عندما باشرته منحنية عليه، وبسنّ جديلة من جدائلها المسنونة بدأت تحبر: في قوس قفصه الصدري وحتى السُّرَّة نقشت اسمها مقلوبا [حبَّى] فبدا مثل أنثى مستلقية رافعة ذقنها المدبب لعنقه بساقيها تلتويان للانغلاق وراء ظهره**"[2]

وإذا كان رأي منيرة الفاضل يستند إلى موقف مستمد من صراع الذكورة/ الأنوثة في الدراسات الثقافية والنسوية، فإننا نعتقد أن هذا الموقف بحاجة إلى ما يبرره في غياب الشواهد الأخرى التي تدعم رأيها في النص برمته، ومع ذلك فإن كل الاحتمالات واردة عدا أن يكون توظيف [حبَّى] توظيفا إيروتيكيا بحتًا؛ لأن بهذا التحليل يمكن أن نحيد عن سبيل متن النص البريء من كل طابع جنسي، أو كون [حبَّى] اسمًا لأنثى قد تمثل حالة ما، ومن ثم فإن [حبَّى] ـ كما مر بنا ـ لا تتشكل في متنها إلا بالقدر

1- ينظر، منيرة الفاضل، جغرافية الرغبة، المرأة والمكان في روايتي (حبى) لرجاء عالم، و(مزون) لفوزية شويش السالم، مجلة ثقافات، ع 14، 2005، ص 121،120.

2- حبى، ص 167.

الذي يصبغه الطابع الديني الروحي، كما صبغت وتخلقت بفعل فضاء مكة، وتأثير أحداث هذا الفضاء على [حبَّى] بوصفها منصهرة فيه، ولعل هذا ما يجعلنا نميل إلى أن [حبَّى] رمز روحي، في حين تعكس صورة (سارح) الوجود المنير المضاف إلى [حبَّى] في نورها الرباني، وإذا كان هناك من علاقة حب ـ كما تبين لمنيرة الفاضل ـ فهي من قبيل علاقة ارتباط وعبور نحو الحقيقة الوجودية للإنسانية، وأن اكتمال النور بين سارح وحبى جاء بصفة ملازمة بعضهما لبعض **"بينهما صراط"**[1] أي سبيل إلى طريق الحق **"واستجاب فجاء جسده ملتجئا لجدران حجرتها"**[2] بعد أن اكتنهت عالمه بعزيمة رأيها حين **"باشرته منحنية عليه، وبسنّ جديلة من جدائلها المسنونة"**[3] ثم بدأت تزين كيانه وصلبه بعد أن رسمت صورتها مقلوبة؛ لما تعنيه من دلالة قلب الوقائع التاريخية لمكة، وهي المرحلة التي تمخضت فيها وقائع مكة، علامة على ظهور شيء على غير سبْق، فتهيأت لميلاد عهد جديد، ظهر فيه مولد الرسول الأعظم، وكأن الحياة انقلبت من الضلال إلى النور، وهو ما عبرت عنه أحداث الرواية قبل هذه الفقرة بالصراعات القبلية التي دارت بين العرب في مكة قبل الإسلام، وما جاء من وصف مغاير لهذه الفقرة التي تمثل العقدة (بالمفهوم الاصطلاحي للرواية) لتعطي للأحداث طابعا مغايرا، فيها تم التوصل إلى حقائق كان بمقتضاها الوصول إلى نتيجة، وهو ما نستشفه فعلا من الأحداث المرسومة بعد هذه العقدة التي تشير في سياقها الدلالي إلى مجيء

1- حبى، ص 167.
2- حبى، تتمة للفقرة الأوليص 167.
3- حبى، ص 167.

الإسلام. وقد كان الحسم في ذلك دالا في صورة ذكر قصة عام الفيل المعبر عنها في هذه الفقرة التي تعد نقطة الحسم بين مرحلتين فاصلتين بفضل عناية الله، كما عبرت عنه صورة العلاقة بين (العارف): **نور المعرفة** و[حبى]: **نور المشاهدة "عندها ألقى العارف آخر قصة مكتوبة... هي التي بدأت الربط بالأسماء، جاءتني أول طلوع حواسي. خرجتُ ملحة خضراء من دهاليز الخالد ذات ضحى فلقيتْني، هتفتْ بأعذب ما تهبُّ الصَبَا (حيان) وسمتني، ياللغتها !.سكنتني منها عذوبة وسرّحَتْني في الأسماء، بالمقابل منحتُها عقيقة مربعة محفورة بقلب رقيمي: أم الكتاب، ذاك سجلي، فيه كل معارفي وكينونتي، ولقد علقته في أحجبتها، وطلبتِ المزيد.."**

ـ هنا أضافت حبَّى كتابة:

وكذا...كل من يراني تنكشف له حاجته، حتى تلك الحاجة للجبروت...والشهادة"[1]

ولا أتصور أن النص بحاجة إلى توضيح أكثر مما تعبر عنه صورة (أم الكتاب) للدلالة على ما في القرآن من أحكام: ﴿هُوَ الَّذِي أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ﴾[2] في إشارة إلى أن كل آية من آيات الذكر الحكيم هي أم الكتاب.

وقد لا نغالي إذا قلنا إن ربط **"نور المشاهدة"** لحقيقة التوحيد في صورة [حبَّى] هو الجامع المشترك بين الأسماء والصفات، وتحديدا

1- حبى، ص 312، 313.

2- سورة آل عمران، من الآية 7

شخصيات مثل (سارح، والعارف، وطاسين)، بمستوى فوق واقعي على مسمياتها الطبيعية في الواقع، فهي مجردة من الصفات الواقعية؛ أي إنها بحسب المنظور الصوفي صفات لما بالذهن دون المشاهدة بالمحسوس، لذلك جاء توظيف هذه الشخصيات ـ وغيرها كثير ـ بحسب موقف قدسية [حبى] في صورة النور الخالص في ياقوتة[1] الحجر الأسود، وقد يصدق هذا فيما قاله طاسين ـ الذي ناب عن السراج كما في طاسين الحلاج ـ في هذا المقطع الذي تبدو فيه الصورة واضحة فيما كتبته حبى، بقولها " وختمت الكتابات قصاصة سقطت من صدره على الأرض: **أنا طاسين البنَّاء الفاعل لما قام من حبى من مادة يمكن القبض عليها في هيئة كالحجر والصخر، أنا من بنى من جسدها مدينة، وأسكنها قبرها؛ لكي ينفرد بعشقها في كل الهيئات لا ينافسه منافس**"[2].

ولعل تجلي المشاهدة في هذه الأسماء، كما يقول المتصوفة "هو ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب" وهو ظهور الحق بصور أسمائه في الألوان التي من صورها، وذلك الظهور هو نفس الرحمن الذي يوجد به الكل[3]، وهو ما عبرت عنه شخصيات (العارف) و(سارح) و(طاسين) بوصفهم أنوار: (العلم) و(التحقيق)، و(العناية) بدلائل التوحيد؛ لتأكيد نور التجلي في [حبَّى].

1- يروى عن عبد الله بن عمرو قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول إن الركن والمقام ياقوتتان من ياقوت الجنة طمس الله نورهما ولو لم يطمس نورهما لاضأتا ما بين المشرق والمغرب

2- حبى، ص 313

3- معجم إصطلاحات الصوفية-ص 17

الرواية وتَمثل الفكر

أصل المأوى

لقد سعى نجيب محفوظ ـ على مر تجربته الحافلة بالعطاء المميز ـ إلى نقل صورة معبرة لنسق فكري ممتد من عمق التاريخ، وإلى أن تكون حياة الإنسان مليئة بإمكان تحقيق السعادة المنشودة، من خلال تبني منهج فكري سليم عن قيمة الإنسان والحياة من حوله، بوجه عام، وبالنظر إلى ما يقدمه من افتراضات تحمل في تضاعيفها حلولا نسبية. وفي كلتا الحالتين تعنى الرؤية الفكرية في وعي نجيب محفوظ بماهية الفعل في تقصيه حقيقة المجتمع، ويعد هذا جهدا مضاعفا في إنتاج الوعي المعرفي الذي تضمنته رواياته، بالنظر إلى ما كان يستمدّه من أفكار نابعة من المحيط المعيش في نسقه الثقافي/ الفكري.

ولعل المتتبع لإنتاج نجيب محفوظ يجد ما ينم عن مستلزمات المعرفة الإنسانية ـ التي تخطت كل الموانع والقلاع الحصينة ـ في سبيل الارتقاء بالوعي الاجتماعي إلى مصاف صانعي نسق فكري تحرري وفق ما أهلته إمكاناته المعرفية والتصورية، من منظور "إن معرفتنا لتفاعل العقل الواعي والعقل الباطن سوف تجعل الإنسان قادرًا على تحويل حياته كلها،

فعندما يفكر العقل بطريقة صحيحة، وعندما يفهم الحقيقة، وتكون الأفكار المودعة في بنك العقل الباطن أفكارًا بناءًة وبينها انسجام، وخالية من الاضطراب، فإن القوى الفاعلة العجيبة سوف تستجيب وتجلب أوضاعًا وظروفًا ملائمة والأفضل في كل شيء، ولكي يغير الإنسان الظروف الخارجية فإنه يتعين عليه أن يغير السبب، والسبب هو الطريقة التي يستخدم بها الإنسان عقله، وهو الوسيلة التي يفكر بها الإنسان، ويتصورها في عقله"[1].

وإذا كنا نعزز الرأي الصائب في أن لنجيب محفوظ نصيبا من الفكر الفلسفي في إنتاجه الأدبي، فلأنه أهل لذلك من باب إنه خريج قسم الفلسفة (1934)، يكتب فلسفة ولا يكتب عنها، يقرأ بالعقل ويكتب بالخيال، يزرع بدائع الخيال في شخوصه بالحِلم عبر آلية طاقته اللغوية المبتكرة التي غالبا ما تحمل في تضاعيفها مضامين تأملية، شأنه في ذلك شأن الفيلسوف، غير أن الفيلسوف، غالبا ما، يضيف جديدا إلى الفكر البشري، أما الأديب المتفلسف فهو الذي يعبر تعبيرا فنيا عما يأخذ به من الفلسفة، وهو يفيد الفلسفة بذلك؛ لأنه يحولها إلى تجربة تعيش في النفس الإنسانية[2].

لقد اهتم نجيب محفوظ بالنوازع الحسية في حقيقة جوهرها، وبوجهها الجمالي، غير أنه في كثير من المحطات التي ساقها في إبداعه الكشفي، يجسد النظر العقلي بما تمليه عليه الأفكار العامة التي تحاكي الواقع، وفيما له صلة بالصراعات النفسية، ومعاناة الذات من الإحباطات

1- جوزيف ميرف، قوة عقلك الباطن، ص 8.

2- ينظر، غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ط4، 1987، بيروت/ القاهرة، ص207

واليأس نتيجة الإخفاق في تحقيق غاية كان يُرجى تحقيقها، ومن الشعور بالحزن والآلام التي يعاني منها في حياته اليومية؛ لذلك نجده متأملا فيما يحدث، برؤية فاحصة، ونظرة ثاقبة، تحمل في تضاعيفها الطابع الكلي، لا الجزئي، من خلال رسم صور فنية للحياة والوجود، وقد نلمس ذلك بشكل أدق في (أولاد حارتنا) التي يجسد فيها التاريخ البشري بين الخير والشر عبر عصوره من خلال النموذج الميتولوجي؛ أي من خلال تصور واضح للكون وعلاقة الإنسان به، وبالديانات السماوية، سواء من حيث الزمان، أو خاصية الإنسان بالعقل، ومدى إدراكه الأشياء بالتفكير والتأمل في دقائق الأمور، إيمانا ومعرفة.

ولعل بقية الروايات الأخرى لا تقل أهمية عن رواية أولاد حارتنا في ترسيخ مجال التفكير والتأمل لدى الشخصيات التي وظفها نجيب محفوظ، كما في رواية (الحرافيش) و(الزعبلاوي) و(أحلام فترة النقاهة) وفي (الثلاثية) مع شخصية كمال عبد الجواد الحائر فيما يصنع نظير ما يواجهه من مواقف، لذلك يسترشد بأفكار سقراط، ويجعل منها سبيله إلى كل ما هو أسمى، حين رأي ـ على حد قوله في إحدى حواراته ـ في (قصر الشوق): "**أليس كتاب يهز الأرض خيرا من وظيفة، وإن هزت الأرض؟**" في هذا ارتباط بالبحث عن الهدف الأسمى، وكأن الشخصية بهذا الطرح لم تحقق أي إجابة وجودية، أو أن تجعل من الآخر كاسبًا معناه من الواقع. ولعل الفكرة الأساس بين هذه الشخصية ـ مثلا ـ والواقع المعيشي نابعة من هشاشة الرؤية المتباينة بين الواقع والانتماء إلى الحدس

الغيبي المنافي لسنن الشريعة وقوانين الطبيعة، وقد تعكس شخصية (كمال عبد الجواد)، الشخصية المنتكسة بدورها السلبي المستمد من الهزائم المتلاحقة لجيل القرن العشرين على وجه التحديد؛ إذ هي ومنذ تلمس أبعاد حياتها في الطفولة والنشأة الأولى في(بين القصرين) مرورا بـ (قصر الشوق) حتى الصفحات الأخيرة من (السكرية) تصور أزمة جيل برمته، ينتمي إليه نجيب محفوظ نفسه، على نحو ما أشار إليه في أحد حواراته بمجلة الأديب اللبنانية 1963، وآخر ساعة (القاهرة) 1962 بقوله: (كمال يعكس أزمتي الفكرية، وكانت أزمة جيل فيما أعتقد. إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله... أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية).[1]

وليس غريبا أن يكون لنجيب محفوظ هذا الاهتمام بالفكرة في منابعها الفلسفية؛ بالنظر إلى ما تلقاه في تكوينه الأساس، وفي تأثره بأكبر الفلاسفة والمفكرين، لعل أولهم أحد طلائع النهضة العربية "سلامة موسى" الذي خط له طريق الفكر، وهيأ له التصديق بالعلم، والإقرار بالمناهج الحديثة عبر صفحات" المجلة الجديدة" التي كانت تُعنى بترجيح الرؤى المعرفية والاتجاهات العلمية لمواجهة الركود العلمي والثقافي، فكان لنصيب نجيب محفوظ الحظ الأوفر من الدراسات الفلسفية في هذه المجلة على وجه التحديد، حيث اقتربت من العشرين دراسة، ناهيك عن بقية الدراسات الأخرى في باقي معظم الدوريات والصحف التي احتوت

1- ينظر، نصر محمد إبراهيم عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، مكتبة عكاظ للنشر والتوزيع، السعودية، 1984، ص 30

مجموعة من المقالات الفلسفية والدراسات السيكولوجية، من مثل ما كتبه عن فلسفة سقراط وأفلاطون حين أراد إظهار مكانتهما العقلية المثالية (في مجلة المعرفة 1931)، بالإضافة إلى محاولة التأكد من أهمية الفلسة في الوجود ضمن مجموعة من الدراسات احتوتها مجلتا: الجهاد 1934 والمجلة الجديدة 1934، وما تبع ذلك من دراسات مفصلة عن فلسفة برغسون Bergson، وهيجل Hegel ووليام جيمس William James وغيرهم كثير. "وهذه الكتابات هى التى يبدو فيها نجيب محفوظ أقرب إلى المتفلسف الذى يتخذ من بعض القضايا الأساسية فى تاريخ الفلسفة، مثل النقد، والروح والمادة وفكرة الله وهى القضايا الميتافيزيقية الأساسية موضوعا لتفكيره وانشغاله النظرى الذى سيتجلى ـ فى إبداعاته الروائية ـ بشكل يعمق من نظرة أبطاله إلى الكون والوجود، وينفذ إلى جوهر شخصياتهم، وهو الذى خصص عدة دراسات مهمة عن السيكولوجية فى كتاباته. ويبدو أثر برجسون علامة واضحة في كتبات نجيب محفوظ، كما يتضح من الاهتمام الذى أولاه لفلسفته من جهة الإشارة إليه فى رواياته على لسان ابطاله من جهة ثانية". [1]

ولعل في كل ما يمت بصلة إلى الفكر الفلسفي في أدب نجيب محفوظ، لم يكن إنتاجا فلسفيا المقصود منه ممارسة النشاط المعرفي فيما ترمي إليه النظرية التي تدعو إلى التفكير في التفكير، أو البحث عن ماهية الشيء ومختلف معالمه، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى التفكير

1- أحمد عبدالحليم عطية، برجسون في كتابات نجيب محفوظ الفلسفية، مجلة البحرين الثقافية، العدد 67 يناير 2012، السنة التاسعة عشر، ص 53.

الفلسفي، فإن التعبير الفني عند نجيب محفوظ يغلب عليه طابع التأمل والتدبر في حق مواقفه التي تبنتها شخوصه الورقية التي ـ غالبا ما ـ كانت تبحث عن الإجابات الهاربة من الواقع، والأسئلة التي يطرحها الوجود، كما في دور شخصية كمال عبد الجواد، لذلك ليس من الغريب أن يقال عنه: **"من المؤكد أن الفلسفة قد خسرت أحد أبنائها الموهوبين بتحول نجيب محفوظ إلى الأدب، غير أن ما كسبته الرواية قد عوضنا بلا شك أضعافا مضاعفة"** وبهذا الطرح كانت مهمة نجيب محفوظ تشتغل على طبيعة الحياة اليومية، وتحاول تجاوز ما يعترض عوائق الإنسان، وشواغل الواقع العربي، ومعالجة القضايا الإنسانية بشكل عام.

وقد نجد في هذا التصريح المطول الذي أجراه معه فروق شوشة ـ حين دعاه في عام1962 للمشاركة في ندوة عن الأدب المعاصر في ضوء التيارات الفلسفية لإذاعة البرنامج الثاني(القاهرة) ـ ما ينم عن اهتمام نجيب محفوظ بالفلسفة في أعماله، وهو ما نستشفه فيما يرى من تعزيز العلاقة بين الأدب، والفلسفة، وحدودها، بقوله: أعتقد أن الفلسفة يمكن أن تدخل إلى الأدب من أكثر من سبيل؛ فهي قد تدخل إلى العمل الأدبي أولا عن طريق مضمونه، بمعني أن تكون للعمل الأدبي فكرة فلسفية، فيكون فلسفيا قبل كل شيء. ومثال ذلك روايتا كامي: الغريب والطاعون، ومسرحيات سارتر من الأدب الوجودي المعاصر، وفاوست من الأدب القديم، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان من التراث العربي القديم؛ أي إن فكرة المضمون تكون فلسفية، وقد تدخل الفلسفة إلى العمل الأدبي دون

أن تكون فكرته فلسفية، أي أن يتضمن العمل شخصيات فلسفية أو متفلسفة بالفعل، ويتضح ذلك من خلال الحوار أو الموقف، ومثال ذلك ما صنعه ألدوس هكسلي Aldous Huxley في كتابه Point Counter Point.

وقد تدخل عن طريق آخر ـ ليس عن طريق الفكرة أو الشخصيات ـ وإنما عن طريق انعكاسها علي النظام الذي يقوم عليه العمل الأدبي، أي في الحبكة نفسها. ويتضح لنا هذا عندما نتتبع الأحداث ومصائر الأشخاص مثلا، فيتكشف لنا أن المؤلف يريد أن يقول إن الشخصية تتكون وتتلقى مصيرها نتيجة للبيئة؛ فهنا إذن، إيمان بالفلسفة المادية التي ترى أن الانسان نتيجة للبيئة والمحيط. وقد نجد في العمل الأدبي مجموعة من المصادفات التي تحدث فواجع معينة ـ أقصد المصادفات المقصودة وهي غير تلك التي تجري عن سهو من المؤلف ـ مثل مصادفات توماس هاردي Thomas Hardy التي تعكس فلسفته في أن الإنسان لعبة في يد القدر، فالفلسفة هنا إنما تسللت إلى العمل الأدبي في نظامه.

أما المدخل الرابع للفلسفة إلي العمل الأدبي فهو أن الأديب أو خالق العمل الفني يتأثر بالثقافة الفلسفية، وهنا تؤثر الفلسفة في العمل تأثيرا غير مباشر ولكنها تعطيه ثراء محسوسا.[1]

لقد وسم نجيب محفوظ الرواية بالفلسفة من خلال معظم شخوصه المعبرة عن نبض ضمير الواقع المصري، ومشاعر الأمة العربية على وجه

1- ينظر، فاروق شوشة، نجيب محفوظ وتسعون ربيعا، جريدة الأهرام، العدد 42020، 23/ 12/ 2001

العموم، ضمن سياق تأملها في الواقع، أو تخيلها إياه بتحديد معالم طريق التصور، وغالبا ما كانت هذه الشخوص صادقة في مسار تحركاتها على مدار ما ينتابها من قلق، وكأنها تعكس واقعا بحجم مسيرة نجيب محفوظ الموضوعية، والتحامها بالواقع المليء بالتساؤلات والصراعات المتجاذبة التي تعكس وجدان الفكر والفكر المضاد، الرأي والرأي الآخر، ولعلها المشكلة نفسها التي تتقاسمها الفلسفة مع الفنون بوجه عام. وفي هذا الشأن يرى هيدغر Heidegger أن الفنان "يجلب الوجود نفسه إلى ضوء الحقيقة" ويطرق الأفكار نفسها التي يطرقها الروائي في تضاعيف أفكار شخوصه، من خلال ما يمليه عليهم من نسق حجاجي، ورسم مواقف حاسمة؛ لمعالجة بعض الإشكالات والآراء؛ ولتلافي النقص في بعض ما يعترض سبيل المجتمع وإمكانية إصلاحه، سواء ما كان منها ظاهريا أو ضمنيا، حسب ما تبرره الغاية المستهدفة، وملكة التفكير، في اتخاذ ما يناسب من حلول عقلانية. وفي هذه الحال نجد أنفسنا ننسب للأديب" نوعا من الإلهام الحدسي لحقائق أكثر عمقا من تلك التي يستطيع الفيلسوف تفسيرها والإحاطة بها. ذلك أن الأديب يعدّ بدوره باحثا عن الحقائق العميقة للوجود الإنساني. بل نجد هناك من يعدّ أن هذه النوعية من الحقائق بحكم طبيعتها تنفلت من الفلسفة، ومن ثمّ فمهمة الفيلسوف تقتضي التفكير في الحقائق وإخضاعها للتحليل بغرض توضيحها بشكل أكبر"[1].

1- ينظر، حسن لشهب، إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب، الجمهورية، الرابط http:// algomhoriah.net

البعد الإنساني في أدب نجيب محفوظ

لا أحد ينكر ما لنجيب محفوظ من دور في تحديث الوعي العربي عبر الخطاب الفني، والرواية على وجه التحديد، بوصفها ديوان الفنون، ودعاماته، في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين، ومكونا من مكونات الخطاب الاجتماعي. وقد كرس نجيب محفوظ في أكثر من خمسين رواية ومجوعة قصصية جهده لبناء مجد الرواية العربية، وبثبات، رغبة في إمكانية تحقيق التطلع المنفلت من وجودنا، والطموح الذي لم يتحقق في واقعنا، هذا الواقع الذي أريد له أن يكون معقدا، وتابعا، وبعد أن استفحل الأمر، وتفاقم، واشتد.

وإذا كانت الرواية مكونا جماليا بامتياز، فهي بالمقابل مكون اجتماعي ـ وإيديولوجي في واقعنا العربي ـ انطلاقا من نقل صوت الذات إلى الآخر، فيما ترمي إليه تصورات الكاتب، بواسطة جملة من الأفكار المشفوعة بجملة من العناصر الجمالية، لعل أهمها آليات السرد بوصفها نتاج المجتمع المدني.

صحيح إن نجيب محفوظ اهتم كثيرا بالنوازع الحسية في حقيقة جوهرها، وفي ارتباطها بوجهها الجمالي، لكنه بالمقابل، وفي كثير من المحطات التي ساقها في أعماله الروائية، يجسد النظر العقلي بما تمليه عليه الأفكار العامة التي تحاكي الواقع، وتحاول تجاوزه فيما له صلة بالصراعات النفسية ومعاناة الذات من الإحباطات والآلام التي يعاني منها الفرد في حياته اليومية، لذلك نجده متأملا فيما يحدث بنظرة فاحصة، تحمل

في تضاعيفها الطابع الكلي، لا الجزئي، من خلال رسم صورة فنية للحياة والوجود. وقد نلمس ذلك في معظم شخوصه، على نحو ما نجده عند شخصية كمال الذي يحاول نسيان حبه لعايدة في **"قصر الشوق"** حين يحاول التهوين من آلامه التفردية بالتأملات الكونية، والتماس العزاء عند الفلاسفة مثل سبينوزا Spinoza بنظريته عن الرمز غير الحقيقي، وهي النظرية التي تنتصر للعقل والوعي، ويستثمر تأثير سبينوزا على **"كمال"** الذي يقرأ، ويكتب، وينشر في مجلات قليلة التوزيع، محدودة القراءة، مدفوعا برغبته في المعرفة، وحب الحقيقة، وروح المغامرة، والسعي إلى التقدم والارتقاء[1].

وقد نستشف في رحلة البحث عن الطريق الأمثل لرسم الغاية ما توضحه شخصية "عثمان بيومي" الذي نظر إلى إدارة الشئون، وتسيير الأمور على أنها **"مقام مقدس في الطريق الإلهي اللانهائي"** المشفوع بطريق المجد من خلال صورتين رمزيتين، رمز التألق في صورة المرأة ـ جوهرته، وسيدة كونه ـ ورمز تحقيق الألوهية على الأرض، محققا بذلك حكمتين، حكمة توارث الخطيئة التي أفسدت طبيعة البشرية التي طبعتها بالسقوط، أو ما يسمى بالخطيئة الأصلية في عقيدة المسيحيين، وحكمة الخلافة في الأرض، ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾[2]، وهو في سبيل الوصول يستلهم حكمته الأبدية التي

1- انظر، محمد سلماوي، في حضرة نجيب محفوظ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2012، ص195

2- سورة البقرة، 30

قضت على الإنسان بالسقوط في الأرض؛ ليرتفع بعرقه ودمه مرة أخرى إلى السماء، وهو في سبيل الوصول الى هذه الغاية لا يحفل بالسعادة، وهو راض عن نفسه (لاختيارها الطريق العسير المكلل ببركة الله ومجده العالي). هذا المجد (لا يتحقق إلا في التخبط الواعي بين الخير والشر، ومقاومة الموت حتى اللحظة الأخيرة) وقد ساق محفوظ حوارًا صريحًا مباشرًا لإضاءة الرمز في روايته حين قال حمزة السويفي مدير الإدارة لعثمان بيومي:

- السعادةُ هي غايةُ الإنسانِ في هذه الحياةِ.

قال عثمان بازدراءٍ باطني:

- لو كان الأمر كذلك لما سمح سبحانه بخروج أبينا من الجنة.

- إذن ما الهدف من الحياة في نظرك؟

أجاب باعتزاز:الطريق المقدس.

- وما هو الطريق المقدس؟

- هو طريق المجد، أو تحقيق الألوهية على الأرض.

فتساءل حمزة في دهشة:

- أتطمح حقا إلى سيادة الدنيا؟

- ليس كذلك بالدقة، ولكن في كل موضع يوجد مركز إلهي.

وقد أدرك عثمان أن هذا المركز الإلهي (مضنون به على غير أهله الأكفاء الذين يشترونه بمسرات الدنيا الرخيصة العابرة).[1]

1- ينظر، رياض نعسان، تأملات في رحلة نجيب محفوظ الفلسفية ـ رواية حضرة المحترم نموذجا، الرابط /http://www.startimes.com

وقريبا من هذه الصورة نجد شخصية "طارق" التي اعتمدت في نهج حياتها على الاتكالية، بعيدا عن سبل التأمل في الحياة بما يستدعيه التفاؤل، كما صرح نجيب محفوظ ذاته في أحد حواراته حين رأى أنه "**على الرغم من كل ما يجري حولنا، فإنني ملتزم بالتفاؤل حتى النهاية**" ومع ذلك فقد استطاع أن يرسم صورة أخرى للتشاؤم في مواقف كثيرة من رواياته، كما في "الشحاذ" مثلا، ورواية "ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار"، وغيرها كثير من الروايات والقصص التي تؤكد وجود ملامح دالة عن علاقة الإنسان بالوجود، مستفيدا من مآسي الواقع، وشدة مرارته، وكثرة صراعاته الحادة بين السبيل إلى النمو، والانتكاسات المتوالية التي من شأنها أن تعترض سبيل التطور. " أما في (السكرية) فنجد كمال عبد الجواد يتعزى من هوان شأنه بالمشاركة في الانتصار على الرغبة مع قمة أخرى من قمم الفلسفة الحديثة في القرن العشرين، وهو شوبنهاور Schopenhauer، أو يهون من إحساسه بالتعاسة بجرعة من فلسفة ليبنتز Leibnitz في تفسير الشر، أو يروي قلبه المتعطش إلى الحب من شاعرية هنري برجسون Henri Bergson [1]

الوعي المتباين

يتقاطع الواقعي مع الخيالي في مقاصد شخصيات كثيرة من شخصيات روايات نجيب محفوظ، حين تتقاطع مبادئ الشخصيات المتصوفة مع باقي الشخصيات الأخرى في مبادئها؛ وهو ما أسس خطاب

1- محمد سلماوي، في حضرة نجيب محفوظ، ص 196.

الاختلاف، من منظور أنه ينقل فهم الوعي من العقلاني إلى الكشف الروحاني، والأسرار الغيبية المتشبعة بالرؤى القلبية التي يكون **"آخرها ما لا نهاية له"** على حد تعبير الشبلي.

ولا شك في أن الخطاب الصوفي لدى شخصيات نجيب محفوظ متخلق بالهَجر، وترك السائد المألوف، والمعهود في الحياة اليومية، وعدم مواجهة الواقع، وكأن حال المتصوف، وواقعه ـ كما هو الأمر مع كثير من شخصيات روايات نجيب محفوظ ـ متجرد من نوازع ذاته، وصفاتها في مقابل البحث في الفناء، وفي المطلق(الحق) المشفوع بالنظرة القلبية التي من شأنها أن تفسح المجال للمعرفة الذوقية الباطنية، بوصفها عالما بديلا عن السائد المعيش الذي لم يكن في نظرهم يمثل إلا خطيئة الوجود المليئ بالقتامة، وتفشي الجور، والاستبداد. ولعل الذات المتصوفة في مثل هذه الحال قد تجد في هذا السلوك مخرجا لها بميلها إلى مداعبة الأسرار الباطنية في صراعها المرير، ضمن متناقضات البيئة الاجتماعية"، وهذا شعور طبيعي تستلطفه الـذوات الظمأى لمعانقة الكلي، واحتضان المجهول، وتمثل المعنى، أيا كان، مقابل شعورها بالإحباط، وإحساسها الدائم بالغربة النفسية، والنفي الوجودي"[1]

وإذا كان نجيب محفوظ، يسعى ـ في معظم رواياته ـ إلى ملامسة كل ما هو مقدس؛ بغرض الاهتداء إلى الصواب، من خلال آلية العقل، فإنه بالمقابل ينتقد كل من يلجأ إلى ما هو معرفي قلبي، مشخص في الحالات

1- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى، دار صفحات، سوريا، 2012، ص 119.

العرفانية، على نحو ما ينهجه المتصوفة في تحديد العلاقة بين الذات وخالقها، من خلال المنابع والأصول الروحية في عالم الباطن الذي أجاز الطريق الغيبي بإعطاء الأحقية في الوصاية بمعرفة ذات الحق، على نحو ما ورد على لسان شخصية " عثمان خليل" لـ" عمر الحمزاوي" في رواية " الشحاذ" في قوله: "

- إنك لن تبلغ أيَّ حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل، والعلم والعمل" ص 146

وكذلك في قوله:

- أموت كل يوم عشرات المرات كي أفهم، ولكني لا أفهم... ص 186

أو كما جاء على لسان شخصية "راضية" لـ "عثمان بيومي" في رواية "حضرة المحترم": إن الحياة الحقيقية التي نسعى إليها هي في الصراعات التي حولنا، وليست في الرؤى القلبية، الغيبية".

لقد تجسدت هذه الرؤى في اهتمامات نجيب محفوظ، حين تشبع برؤية برغسون Bergson الفلسفية التي وجد فيها ما يعزز تفكيره، " وربما كان أهم ما وجده محفوظ في فلسفة برغسون هو اهتمامه بالثنائية التقليدية بين الجسد والنفس، بين المادة والروح التي جسدتها الفلسفة الصوفية التي تفصل فصلا حادا بين الاثنين، بل تذهب إلى حد أن الجسد يمثل قيدا على الروح وهبوطا به، بينما الروح هي الحرية والسمو. وقد كان هذا كله محورا مهما من محاور فكر نجيب محفوظ، وعلى وجه التحديد فيما كتبه

في آخر مسيرته حول: "أحلام فترة النقاهة"[1]، وهو ما نجده مثلا في "حضرة المحترم" المعبرة في جزء كبير منها عن الرحلة إلى الأنوار الربانية، حين يتبع فيها المنهج التجريدي الفلسفي.

وإذا كان الفن العظيم ـ في نظر الفلاسفة والمفكرين ـ هو محاولة للتعبير عن حقيقة يستطيع الإنسان استيعابها أو لمحها، على الأقل، فهل كانت شخصيات نجيب محفوظ الصوفية تستوعب هذا المسعى؟.

لقد استطاع نجيب محفوظ بذكاء متقد، وبفضل قدرته على التبصر، والتمييز، والاستنتاج، وبوعي مشفوع بتوظيف تقنية "اللامقول" في ظاهر النص، بكل محمولاته، استطاع أن يُبهِت دور الشخصيات المتصوفة، ويخفي عنها وظيفتها الفاعلة في الحياة، نظير إدخالها في الهِيام الوجداني، بعد فقدان الكمال المنشود، الماثل في انعدام التوازن الاجتماعي. ولعل عدم توافر هذه الرابطة مؤداه دخول الذات (الشخصية المتصوفة) في صراع لا تواصل فيه مع الواقع، وفق ما نجده في شخصية " جمعة البلطي" الذي انطوى على ذاته بهجره الواقع، وميله إلى التزهد والاعتكاف للعبادة، مرورا بمقامات عديدة، كان آخرها مقام التأمل، والتذكر، والمناجاة.

وفي كل المواقف ينسب نجيب محفوظ إلى هذه الشخصيات لغة مغايرة عما هو مألوف، كونها لغة تتناغم مع الداخل (الذات)، ولا تتناغم مع الخارج(الواقع) بحسب ما ورد في الثلاثية من حوار مع عائشة، مثلا، حين قالت لأمها:

1- ينظر، محمد سلماوي، ص196، 197

- حدث شيء عجيب !

فنظرت إليها أمها في استطلاع مشوب بالرجاء، فعادت تقول وهي ما تزال تلهث:

- كنت في السطح أرقب غروب الشمس، وكنت على حال من اليأس لم أشعر بمثلها من قبل، وفجأة فُتحت في السماء نافذة من نور بهيج فصحتُ بأعلى صوتي: يارب.

واتسعت عينا الأم في تساؤل، أهي الرحمة المنشودة أم هاوية جديدة من الأحزان؟ وتمتمت:

- لعلها رحمة ربنا يا ابنتي !

فقالت ووجهها يتهلل بشرًا:

- نعم، صحتُ يا رب، وكان النور يملأ الدنيا.."(السكرية. ص198)

في كل إنسان طاقات هائلة من الهدم والبناء، تتجسد في تحويل الواقع المادي للأشياء، والوجود إلى واقع مثالي، يجرد الحياة من معانيها، وقد نجد في هذا الملمح ما ينم عن كثير من الشخصيات الدرامية في روايات نجيب محفوظ كما في شخصية (سعيد مهران) في اللص والكلاب التي عبر من خلالها عن ظواهر اجتماعية فلسفية مثل العدل والمطلق، والانتماء، والحرية، والخير والشر، والصراع، والقيم الإنسانية بوجه عام، فيما تشكله شخصية سعيد مهران المعبرة عن ظروف الحياة والواقع من منظور فكري يبحث عن معنى الوجود الحقيقي، وعن المشكلات الإنسانية

المغيبة، من خلال ما تعرضه شخصية سعيد مهران من أفكار تكاد تكون فلسفية في مسعى الخلاص، والبحث عن سرد الوجود والنهاية الحتمية للصراع البشري ضد العالم الخارجي، وضد العالم الباطني للإنسان، ومن خلال هذا المنطق الفكري بدأ ـ نجيب محفوظ ـ يتلمس طريقه بدقة داخل أغوار البطل.[1]

لقد عبر نجيب محفوظ ـ من خلال "سعيد مهران" ـ عن ظاهرة الخروج عن الأعراف والقوانين السماوية والوضعية التي لم يشفع لها لا الواقع الثقافي السائد ولا شخصية "علي الجنيد" برمزيته الدينية، والمليء بالروحانيات البعيدة عن حقيقة الشريعة، وعن الواقع، شغله الشاغل هو التأمل في الغيبيات التي لم تفد سعيد مهران في شيء، وكأننا بنجيب محفوظ يضعف من مكانة الفكر الغيبي، وينقص المتافيزيقيات الخارجة عن كل ما هو واقعي، ويستحيل إدراكه عن طريق الحواس، لذلك لم يرتح سعيد مهران الثوري، وصاحب القيم التي تدافع عن الكادحين، بعد أن واجه اعتراضات من كل الاتجاهات، فلم يجد بدا من التماهي مع الذات الروحية في شخص علي الجنيدي الذي كان يرى فيه غايته المنشودة، لكن سرعان ما توارت هذه الصورة عندما أدرك أن الادعاء بهذا الخلاص مصدره الإيهام والتماهي مع المعرفة الغيبية التي لم تفد سعيد مهران في شيء، كما جاء ذكره في حواره مع **الشيخ علي الجنيدي**:

1- ينظر، نصر محمد إبراهيم عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، مكتبة عكاظ للنشر والتوزيع، السعودية، 1984، ص 72

"مولاي، قصدتك في ساعة أنكرتني فيها ابنتي...

فقال الشيخ متأوها:

- يضع سره في أصغر خلقة!

فقال جادا:

- قلت لنفسي إذا كان الله قد مد له في العمر فسأجد الباب مفتوحا...

فقال الشيخ بهدوء:

- وباب السماء كيف وجدته؟

- لكني لا أجد مكانًا في الأرض، وابنتي أنكرتني..

- ما أشبهها بك..

- كيف يا مولاى؟

- أنت طالب بيت لا جواب؟

......

- سعيد: ليس بيتا فحسب، أكثر من ذلك، أود أن أقول اللّهم ارض عني..

- فقال الشيخ كالمترنم:

- قالت المرأة السماوية:"أما تستحي أن تطلب رضا من لست عنه براض"؟!"[1]

لقد طرح نجيب محفوظ في مثل هذا الموقف فكرة الانتماء (المنتمي واللامنتمي) بوصفها ظاهرة اجتماعية، أسهم في إظهارها

1- اللص والكلاب، دار الشروق، ص،24-26.

بشكل لافت الواقع المرير، والمسعى إلى التغيير، وهي إشكالية تعاني منها المجتمعات العربية إلى يومنا هذا، وكأن ممن لم يكن لهم دور الانتماء إلى الواقع ـ في نظر نجيب محفوظ ـ هم أولائك الذين يستغلون الفكر الغيبي من الذين يستندون إلى الشعوذة. لذلك أعطى نجيب محفوظ اهتماما بالغا، وحيزا معتبرا في رواياته للشخصيات الدينية، بخاصة منها الشخصيات الطرقية التي تسعى إلى الوصول إلى أعلى مقامات الولاية. غير أن توظيفها يغلب عليه طابع الغطاء الفني الدال عليه بالرمز المبطن؛ لتمرير رسائل مشفرة، قوامها الاجتذاب والسطو، على نحو ما وظفه ـ مثلا ـ في رواية " الحرافيش " مع شقيق عاشور الذي تحول من العربدة والمروق إلى الوقار والطهارة، مستغلا صورة العفة لينال من مريديه، وبعد مدة يفشل في مساعيه الضالة، " وتسقط عنه الهيبة، ويموت منتحرًا".

أما في رواية الشحاذ فقد أعطى نجيب محفوظ لشخصية عمر الحمزاوي دورا سلبيا بعد أن رسمه في صورة إنسان هائم لا يعرف سبيلا لاتجاهه، حاملا معه أفكارا متضادة، بعد عدم تمكنه من القدرة على التيقن من الحقيقة، نتيجة عدم الثقة فيمن يسعون إلى طرح الدين حلاً لكل المشاكل، وينصبون أنفسهم حكامًا بأمر الله، فيما يمارسون هم عكس ما يزعمون ولا يتمسكون بحرفية الشريعة ونصوصها إلا حين تتلاقى مصالحهم مع النص القرآني، يصطدم بطل الرواية بالواقع الجوهري لحماة الدين ورافعي شعاره فيولي وجهه عنهم، ويسلك طريق العقل للبحث عن

الحقيقة بمنطق الأشياء ذاتها وليس بمنطق الخطابة الذي تتلون فيه الأصوات وفق ما تقتضيه الحاجة.[1]

لقد عالج نجيب محفوظ مواضيع فكرية تخص الإنسان في مساعيه، ومقاصده، وما يعترضها من عوائق مزقت كيانه نظير الهزائم المتلاحقة التي تسببت في تذمره على الأوضاع المتردية، وضياعه المتأزم، في غياب الخلاص الحقيقي، والحل المشفوع بالرضا، "ولأن قضية البحث عن الخلاص هي محور روايات الكاتب الفكرية، فإن الحدث في هذه الروايات التي على اختلاف ظروف الحياة المحركة للعمل كله فيها يبدو ذات طابع درامي، وتتصف بالصخب، والتوتر المستمر، وينعكس ذلك كله على شخصيات الكاتب في هذه الأعمال" [2]

1- كمال القاضي، نجيب محفوظ "العائش في الحقيقة" والداعي إلى تحرير العقل، الرابط، http //www.alqudsalarabi.info

2- نصر محمد إبراهيم عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، ص198.

التخييل الذاتي
بين تمثل الذات وتوقعات الآخر

اصطفاء الذاكرة

ليس هناك من شك في أن سردية "**القبش**"[1] ترسم معالم الوثوقية التي تسعى بسردها إلى تدوين الحقائق اليقينية لشخصية حقيقية، بعيدا عن النسق السردي المخاتل الذي يدفع بالمتلقي إلى البحث عن المواربة، أو فيما يأتي به النص من مضمرات، غالبا ما يكون مصدرها الاستعارة إبداعا، والرؤيا كشفا، والغموض فنا، والموضوع موقفا، أو بحسب ما يقتضيه العمل السردي في الروايات من تقنيات صارمة، وسَنِّ منطق الإيهام والتمويه. أما منجز "**القبش**" فإنه يدفع بالمتلقي إلى معرفة الأحداث الوثوقية من دون عناء، رغبة في محاولة الكشف عن تجليات الواقعي المرجعي للكاتب، وبما تخبره الذات في اصطفاء أحداثها، وفي تعاملها مع الوقائع التاريخية في بداهة عنفها على حد تعبير رولان بارت:

1- هي سيرة ذاتية لحليب الطفولة؛ للكاتب والشاعر عياش يحياوي

"إنّ العنف الحقّ هو أن تقول: طبيعي أن نعتقد هذا الاعتقاد، هذا أمر بدهي"[1]؛ لأن مصداق الحقيقة قائم على ما يتوصل إليه النظر الدقيق، وبما يثيره فينا الوجود الحقيقي المستمد من مفهومي الشدة والامتداد، أو قياس الشدة والتوتر على نحو ما تتطرق إليه **سيميوطيقا التوتر** التي تصف "مجموعة من الظواهر المركبة في ضوء نماذج مركبة كذلك[2]. بمعنى أن هذه الظواهر تتميز بانسيابها في الزمان والديمومة والدلالة، مثل: الهوية، والزمان، والحساسية، والوجدان، والحضور... ويقصد بالنماذج المركبة وجود مفاهيم متداخلة مع مفاهيم أخرى، كتداخل الشدة مع الامتداد، وتداخل الحسي مع المعرفي، وتداخل المنظور الداخلي مع المنظور الخارجي"[3].

وبناء على ذلك سوف نتطرق إلى منجز" لقبش" بوصفه عملا فنيا يدخل ضمن سياق المتخيل الذاتي، سردا توثيقيا، يقترب من السيرة الذاتية ويجمع خصائصه من السرد الفني، أي إنه إلى جانب ذلك عمل فني صُرَاح، أحسبه جنسا متفردًا، ينماز بشخصيته في الساحة الأدبية العربية الذي ما يزال "محل سوء فهم"، على حد تعبير محمد أيت ميهموب،

1- ينظر، عبد السلام بنعبد العالي، عنف الوثوقية، الرابط، http //www.hurriyatsudan.com

2- Nicolas Couégnas، François Laurent، (Exercice de sémantique tensive.)، 2010، وينظر أيضا، جميل حمداوي، من سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التذكر، رابط www.alukah.net

3- نفسه.

ومهملا من النقاد العرب؛ إذ لم يستقر له مصطلح، ولم ينظر إلى خصائصه المميزة، ولم تدرس إشكالاته النظرية والفنية.[1]

ولعل ما يميز سردية "القبش" من روايات السيرذاتية ـ على وفرتها ـ أنها تميل إلى السرد الواقعي في متخيله الذاتي، المنتزع من حقائق الأحداث في صورتها التخييلية، هذه الصورة التي يمتنع انطباقها على شخصية أخرى ـ إلا في حال انسجام العموم ـ من مبدأ "الحياة المشتركة"، امتثالا لمضرب مقولة إن "الإنسان لا ينزل النهر مرتين" على حد تعبير ديكارت، في إشارة إلى ما يعزز مقولة الكاتب الفرنسي أندريه جيد: "لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة"[2] بواقع المصداق وليس بواقع التجربة، أو على ما قاله فيليب لوجون في كتابه "**الميثاق السير ذاتي**" في وصفه مثل هذا الجنس من الفن بوصفه" قصة ارتجاعية نثرية يروي فيها شخص ما وجوده الخاص، عندما يجعل حياته الحقيقية محور الكتابة"[3].

صورة لقبش ـ بسردها المحض ـ لم تُحرج الكاتب على ما فيها من إملاق، وأحداث مأساوية، ولم يتأفف الكاتب من روايتها بالصورة التي وصلت إلينا على هذه الشاكلة من الابتئاس، ويكفي أن نعرف ذلك بما وصفه السارد:" كانت تناديك أمك "القبش" (**وا لَقبش.. وينْ راكْ؟** لاهْ تظلْ هاملْ

1- ينظر، محمد أيت ميهوب، الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 438.

2- جيد، أندريه، إذا ما الحبة لم تمت، سلسلة "فوليو"، باريس، 1972، ص 278.

3- Philippe Lejeune، Le pacte autobiographique، p 14

عن محمد أيت ميهوب، الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، ص 55.

تحت الشمسْ؟ وراسكْ مْعَمَّرْ بالترابْ... ماكْشْ رايحْ تَهْمَدْ؟) كنتَ منذ أيامك الأولى على الأرض ضائعا تحت الشمس، شاردًا، لا تهمد إلا حين يخطفك النوم ليلا، كان رأسك المغسول بالقلق والصمت يوحي لك أن شيئا ما حدث في تلك القرية الرابضة بين الفقر والشعوذة وانتظار المطر..."[1] كل ذلك لم يَثن من تحويل وقائع تاريخية إلى أحداث فنية مدعاة لإعمال النظر، ومرساة للذائقة اللمعية ـ المتسللة من اليقين ـ للفن العظيم؛ لأن صورة لقبش مثيرة لما يمكن أن تستجيب لها الألفة في كل آن، ومع أيٍّ كان، بالنظر إلى ما تتضمنه من تجربة إنسانية تتساوى فيها المخيلة الجموحة، والقدرة الفطرية النابعة من عمق مشاعر صراع الأضداد، من هذه الزاوية لا يمكن أن تكون صورة "القبش" مجرد وصف عابر، عن حالة عابرة، بقدر ما هي صراع عميق فيما كان يَفتِله الزمن، مستشرفا برؤاه ما يمكن أن تُنجِب له الحياة نزالا، من كل حدْب وصوْب؛ من أجل إثبات الوجود في عمل فني كهذا، بوصفه امتدادا للسرد القصصي بشكله وروحه. إضافة إلى هذا التصور، ألا يمكن أن يكون لفتنة السرد ـ هذه ـ في صورتها الواقعية عملا فنيا آخر ـ لما في ذلك من مادة خام ـ تحاكي الحرص على زهر الربيع في هذا البرعم الغض؟ وهل كانت الأم بحنانها ـ تستبصر في هذه البراءة الواعدة ـ وقاية زرع الأمل بالحماية؛ لحصاد حلم، في غد مشرق؟ أو إن الغاية المنشودة من الأم ستكون صورة مطابقة لذكرى ماضٍ حزين؟ أو إن أفق توقعها سيكون حال طيف خيال؟.

1- عياش يحياوي، لقبش ـ سيرة ذاتية لحليب الطفولة ـ الجزء الأول، ط2، الجزائر، 2016، ص5، 6.

لاشك في أن تسمية لقبش بمسماه الدلالي يعني الكثير في غضب الأم على ابنها، وإلا ما الذي يقودها إلى اختيار هذا الاسم وليس سواه، على الرغم من أن اسم لقبش بدارجة الشرق الجزائري كما وصفه (السعيد بوطاجين) "هو الطفل المتسخ الحافي العاري ذو الشعر الكث؛ أي ذاك الذي كنّاه، نحن جيل الاستقلال، الذين خرجنا إلى الدنيا بكل الفقر والهمّ، والتشرّد، والعراء. لقد شبهته، إلى حدّ ما، بشخصية (فورولو) للراحل (مولود فرعون)، كواقع بطبيعة الحال، أو كمجموعة من الصور التي كانت بمثابة بطاقات دلالية مضيئة، ولافتة في الوقت ذاته. وهو تعبير عن مرحلة من مراحل الجزائر التي لا يمكن إغفالها، مرحلة البؤس الأعظم الذي وسم فترة أغفلناها أدبيا، رغم جمالياتها الخاصة،"[1] لذا كانت صورة "القبش" صورة حقيقية للكاتب، تعكس الذاكرة الشقية بشقيْها في توالي أزمنتها وتعدد إمكنتها، ولعل في هذا الاختيار ما يجعل المتلقي يؤمن بأن ما كان يصدر منه ليس فيه تكلف، كما أنها لم تكن شخصية فنية ـ من ورق ـ تنتمي إلى اتجاه إيديولوجي، أو ذات طابع تخييلي، كما هو عليه الشأن بالنسبة إلى الشخصيات الموظفة في الروايات الفنية التي يسعى أصحابها إلى إرسال رسالة دلالية معينة، تحميهم من الخوض في التحرك وفق ما خطط له الكاتب لهذه الشخصية أو تلك.

لقد كان وصف الكاتب لشخص "لقبش" مرآة عاكسة لثقافة بيئته، وما كان يعتريها من عوز، وشقاء، وكأن الأمر في ذلك لا يعني الكاتب فيما

1- السعيد بوطاجين، لقبش "سيرة ذاتية لحليب الطفولة".. لعياش يحياوي، الرابط، http://www.djazairess.com

يمكن أن يخفيه عن المتلقي من صفات، وبما يضفيه عليها من واقعية موغلة، كما في هذا الوصف، الحقيقي، المسهب من أمه حين أفاقت من نومها ذات مرة وهي تناديه بمرارة مضنية: "**وااا لقبش... وين راك؟** لاه تظل هامل تحت الشمس؟ ماكش رايح تهمد... ها هو راسك رايح يشعل، وصبعك واش بيه؟، شفت واش درت في روحك؟ يَخي راني قتلك قيَّل علاه ماقيَّلتش؟علاه ما تاخضش الراي".[1]

وارتكاز الكاتب على الذات في مسيرتها الحقيقية من خلال الموضوعات التي شغلته هو في حد ذاته تجسيد لمرحلة من التجارب التي مر بها الأطفال إبان حقبة الاستعمار وبُعيْد الاستقلال.

ولعل الطابع الشخصي للمتخيل الذاتي في لقبش هو محاولة تكويم التاريخ؛ للبحث عن معناه في عالم الطفولة، ذلك العالم الوردي الذي لا يمكن أن يكون مرتين إلا في حالة استدعائه بأثر ارتجاعي، وإعادة إنتاجه إبداعًا بالصورة الكشفية، وبما يتضمنه من رؤى. وإذا كان للتجربة أن تتجدد، فإن للحياة أمكنتها المتعددة، وظروفها المتباينة، وإذا كان التاريخ لا يتوقف على فهم معين، فإن "لقبش" أنتج تاريخا فنيا استبصاريًا، بتصوير جمالي، فيه من الذائقة ما يجعل المتلقي مشدودًا داخل براءة ذلك الطفل المرمي بين القهر والإكراه في مقابل حرمانه من الحبور والاجتباء، وهي الصورة التي عبر عنها في الحدث الثاني من حياته: "حين رفض عمي عمار شراء دراجة هوائية لي، فقد كدت أبكي وأنا أمسك بطرف قندورته

1- لقبش، ص 177.

متوسلا له أن يجلب لي معه دراجة صغيرة.... وحين كبرت وصار جيبي عامرا بالدراهم صرت أزور محلات بيع الدراجات الهوائية، أتلمسها مخاطبا إياها: من أين أجيء لك بذلك الطفل الصغير؟"[1]

عصارة الذاكرة

يقدم لنا الكاتب شخصية "القبش" على أنها شخصية بائسة، تعيش قدرها المخضب بنسيم ثورة التحرير التي ناضلت من أجل أن يعيش المواطن عالما ورديا، فيه من النسيم العليل ما يمكن أن يحقق المستحيل الذي يتجاوز دراما الماضي؛ ويستشرف عالما حالما، انطلاقا من الواقع المتخيل، وهو ما بنت عليه ثورة التحرير مبادئها، بديلا عن قمع المستعمر للواقع المغتصب بالطغيان؛ ولكي يعيش الجيل الواعد كرامته، ويمارس طقوسه لتحقيق أفق التوقع، وهي الصورة النمطية التي رسمتها طفولة "لقبش" في لاوعيها بصورة تخيلية في تساوق مع الصورة النمطية التي حملها الثوار الذين قادتمهم عزيمتهم إلى ممارسة فعل التخييل؛ لبناء مستقبل زاهر لهذا الوطن؛ بسواعد أبنائهم في صورة "لقبش" الذي كان شاهدا ومشهودا، شاهدا على مجريات أحداث الثورة بطفولتها البريئة، وبأيامها المشهودة في شقيْها الذاتي والموضوعي.

وفي "لقبش" تتداخل الحقيقة مع الخيال بسرد مفعم بالإثارة، حتى لكأن القارئ يصعب عليه معرفة أيهما أقرب إلى وصف الوقائع والأحداث،

1- لقبش، ص 5، 6.

وأيهما أقرب إلى السرد الحكائي، وهو ما قد يجعل منها رؤيا سردية مفعمة بالإثارة. وأحسب أنه ما من أحد يقرأ "لقبش" من الجيل الأول بعد استقلال الجزائر إلا ويجد فيها النصيب الأوفر من ذاكرته الجمعية، على الرغم من أن الشخصيات الموظفة كلها حقيقية، تنتمي إلى الحقبة التي مر بها مع عائلته وأصدقائه، وليس غريبا في ذلك إذا لم يجد القارئ في مسماهم ما يشير إلى دلالات معينة؛ لأنهم خلقوا ليكونوا شخصيات تاريخية، وليس شخصيات فنية؛ بما ينطلي عليه التصوير الخيالي. وبالإضافة إلى ذلك، فإن السارد لم يختر شخصيات رمزية، بقدر ما أراد أن تكون معظم شخصياته من حياة الشظف بكل ما تعنية الأصالة والبساطة في حياته وتجاربه، وبصراحة جريئة حتى عندما يوظف شخصية الْـ "فلان الكبير".

وقد يتفاجأ القارئ عندما يعرف أن "فلان الكبير"، من عائلة الصبي الذي قرر بحسب ما صرحت به أمه ذات مرة:" ستذهب إلى "دزاير" تواصل فيها دراستك...هكذا قرر "فلان الكبير" ومن دون حرج يشرح لنا الكاتب هوية هذه الشخصية المرموقة؛ ليعبر عن مدلول المكانة العائلية التي حظي بها الصبي من دون جدوى؛ وهو ما من شأنه أن يزيد من احترام ما مرَّ به الكاتب في حياته، غير مبال بما يمكن أن يسبب له من ضيق، خاصة وأن "فلان الكبير" هو العقيد محمد الصالح يحياوي عضو مجلس الثورة في عهد الرئيس هواري بومدين، والمرشح لرئاسة الجزائر بعد وفاة بومدين.[1]

1- لقبش، ص 132.

وقد يكون من الأجدى أن نشير إلى الفائدة الأوفى ـ دلاليا ـ التي يمكن للقارئ أن يجنيها من عدم وفاء "فلان الكبير" هي استفظاع هذا الموقف من شخصية مرموقة تتنكر لحبل الوريد، بعدم احتضان إحدى فصائل دمه، وعشيرته، وأقرب الناس إليه، وهي الشخصية التي أسهمت في إضرام حلم الاستعمار، ولم تستطع حضن حلم واشجة رحمه، وآصرة صلته، وكأني به على رأي ابن المعتز: "**فالنار تأكل بعضها... إن لم تجد ما تأكله**". وما أفيد أن يكون الكاتب قادرًا على التمكين من تصوير حالة كهذه، بما يمكن أن يثير في المتلقي شغفا يستحق معرفته في حق شخصيات كانت تعد من أساطين البلاد، خاصة وأن "فلان الكبير" هذا كان أحد أبرز المساهمين في فتل حبال السياسة، وفك الخيوط المشبَّكة في البلد. وقد لا يصدق القارئ أمام حقيقة ما رسمه لشخصية "فلان الكبير" وزوجته التي كانت تضج منه، وتتوجس به شرا، حين كان يتردد على زيارة البيت، فما كان منها إلا أن نصبت له تهمة سرقة "ثياب الأمير المدلل طارق بن فلان الكبير، واستقبلته صاحبة الشأن بالغضب الحاد والعتاب الجارح، كان أمامها يشبه أرنبا ضعيفا محاصرا بالمخالب والرصاص على هضبة عارية. وتحت وابل من الاتهامات والكلمات النابية، انهار الصبي مغميا عليه... حين استيقظ وجد نفسه في الدهليز السفلي للفيلا وحول رقبته حبل، ويداه مصفودتان، كان الشاب الطائش يمارس عليه القهر والصفع، وأطلق سراحه في ذلك المساء."[1]

1- لقبش، ص 135.

ليس في ذلك من شك بأن الكاتب أراد أن يعرض أهم الأحداث المؤثرة في حياته، وإذا كانت بقية الأحداث في "لقبش" تعد عاملا مشتركا بين الكثير من أنداده، فإن ما ورد سرده مع "فلان الكبير" يخلق قيمة دلالية فريدة من نوعها في مسيرة الجزائر السياسية بعد الاستقلال، لم نسمع عنها إلا مع الرئيس الراحل هواري بودين الذي كان يرفض ربط مساعدة عائلته بموقعه، لكن ما وقع لشخصية "لقبش"مع "فلان الكبير" أحدث في وعي المتلقي صورة غير المتوقع المدهش، فيما تعنيه أحداثها من الاستهانة بأبناء الشهداء من ذوي النسب، وجرح مشاعرهم حتى من أقرب الناس إليهم، وهو ما عبر عنه الكاتب من دون قناع، أو تزويق:" إن ما حدث يشكل في ضمير "**الحضنة**" وأهلها انهيار قبة عالية، وهل من شرف بعد سقوط القبة"[1]. وفي خضم ذلك، نعتقد إن ما حدث لشخصية "لقبش" من أحـداث غير متوقعة يدخل ضمن سياق سيرة الاعتراف الذاتي ـ المدهش ـ بأصوات متعددة، أو كما عبر ميخائيل باختين ـ عن جزء كبير من مثل هذه الأحداث بـ " الرواية البوليفينية، أو بما يشبه كتاب " أنا من القرية المحروقة".[2] وليس في وسع المتلقي إلا أن يبرهن بالدليل على أن صورة "لقبش" حقيقة؛ بل وأكثر من الحقية ذاتها، وفي المقابل إنها حلم حقق ذاته، بعد أن تجرأ على رسم الصورة الجامحة، بما لا يمكن ردُّها، لطفولة حانقة في داخلها، بريئة في ظاهرها، حين كانت تذعن، بعفوية

1- لقبش، ص 137.
2- من تأليف ثلاثة كتاب عام(1977)، بيلاروس اليس أداموفيتش (1927-1994) ويانكه بريل (1917-2006)، وفلاديمير كوليسنيك (1922-1994).

تلقائية، مع مجريات الأحداث اليومية التي كانت تخبئ له واقعا آخر، أصبح فيما بعد إكليلا من الأزاهير على تاج مستقبله، عجنه من الطحين الأسود("الرطابية" والرقدة"[1])، على الرغم مما أنفقه من حصيلة جهيدة، مثقلة بكلفة الكدح والمكابدة، بعد أن عجنته صروف الدهر وشدائده. وقد نجد في هذا السرد ما يصدق عليه قول فرانسوا موریاك François Mauriac: "معللا إهماله كتابة مذكراته: أليس السبب الحقيقي وراء تكاسلي أن رواياتنا تعبر عن جوهر ذواتنا. وحده التخييل لا يكذب، فهو يفتح بابًا خفيًّا على حياة المرء، تلج منه في مأمن من كل رقابة روحُه المجهولة".[2]

وعلى هذا النحو تتداخل الذاكرة مع الحلم في "القبش"؛ أي التحام الذاكرة بما تحمله من أنساق راجعة لهوية الذات، بالحلم الواعد في سيرة الطفولة بذكرياتها الهاربة، ومن ثم فإن تصوير الحقيقة عبر الذاكرة في شكلها الفني يبعث في السيرة الذاتية الحياة من جديد من خلال اللغة التي تسهم ـ بدورها ـ في تشكيل الصورة المتوخاة من الكاتب، وفي عرض الكيفية التي جعلت منه يقدِّم هذا الموقف دون ذاك، أو في الإقدام على إظاهر ما يفيد تجربته التي لا يمكن تجاوزها، وفي هذه الحالة لا تكون اللغة "مجرد كساء خارجي للفكر، ولا هي أداة بسيطة يتوجب، من حيث المبدأ، أن تخضع خضوعا تاما لسيطرتنا. إنها أقرب إلى أن تكون وسطًا نغطس فيه ولا نستطيع أن نختبره تماما.. إنها ليست مجرد وسيلة نستطيع

1- لقبش، ص 89.

2- محمد القاضي (وآخرون) معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص444.

بفضلها أن نصف العالم، ولكنها ما نصبح بفضله قادرين على تجريب العواطف الإنسانية والدخول في علاقات بشرية على وجه الخصوص فيما بيننا."[1]

لا أحد يزايد على شعرية اللغة في "لقبش" كونها مستمدة من شاعرية الكاتب باصطفائها الإبداعي في نتاجه الشعري الذي تربى فيه منذ طفولته، وهي اللغة التي قد تساعدنا على اكتناه عالم النص للكشف عما في داخله من حلم هارب، كان يحمل رؤيا مضمرة، كما قد تعيننا ـ هذه اللغة ـ على معرفة ما كان متوقعا منه؛ لأن الكاتب لم يكن يقصد في لقبش التأريخ لحياته، بقدر ما كان يريد أن يرسم حياته بما تستوجبه التجليات الممكن توقعها في منظور مسيرته الموضوعية والفنية؛ علَّها تتحول هذه المسيرة إلى مكانة ذات قيمة تعكس تجربة حياة لها معنى، تحديدا فيما يتعلق ـ في هذا المقام ـ بالعلاقة بين الهوية والذاكرة، سواء تعلق الأمر بما كان عليه الوضع في طفولته، أم بما هو عليه الآن؛ لأن كليهما يعزز مكانة الكاتب الذي شغل باله بالمكان، بوصفه بيئةَ قيمٍ، ذات دلالة عميقة في مقام هويته، كما في وصف علاقة والديْه "من حيث القرابة والنسب، وكلاهما من منطقة جغرافية ذائعة الصيت هي" الحضنة"...وفيها توجد مدينة المسيلة عاصمة المعز بن باديس الفاطمي، ومُنجبة الشاعر ابن هانئ، والناقد ابن رشيق صاحب كتاب "العمدة" المشهور بالقيرواني؛ لإقامته في

1- ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة، 2007، ص 172، 173.

القيروان ردحا من عمره، وفيها توجد قلعة "بني حماد"، وهي ما تبقى من حضارة الحماديين الذين أسهموا في نقل باقة من العلوم العربية إلى صقلية بإيطاليا، وفي "الحضنة" أيضا توجد أطلال مدينة "طبنة"، وهي من أوائل الحواضر العربية الإسلامية في المغرب العربي التي بناها ـ بأمر من الخليفة ـ المنصور بن جعفر عمر بن حفص.. اشتهرت بشعرائها، وفقهائها، ولغوييها، وحدائقها الغناء، ومجالسها العامرة،... ويقول ابن خلدون عن "الحضنة": "... وبلاد الحضنة حيث كانت طبنة وفيها مقرة والمسيلة[1]... وفي وسط منطقة الحضنة ولد الفتى"[2] لقبش بطل النص السردي.

وحي الذاكرة/حلم ملون

لكل فرد نسق ثقافي يترعرع فيه، ومعايير اجتماعية يتربى في حضنها، وظروف بيئية توجهه، سواء بوعي أم من دون وعي، كما أن كل إنسان مرغم على أن تتشكل كينونته في ظل هذه التصورات، بوصفها نماذج توجه نموه؛ لتأكيد وعي ذاته، وتحديد مسار هويته؛ لأن مدار تشكل الإنسان نابع من سياق النسق الثقافي لهوية المجتمع، إلا ما ندر، كما في حالة الخارج عن الجادَّة بالعتوّ.

ومما يستحق الذكر هنا ـ في عنصر وحي ذاكرة "لقبش" ـ استجلاء مشاعر الإحساس بالمأثرة التي عززت مكانة الكاتب حين أعطاها

1- ينظر، تاريخ ابن خلدون، ج6، ص 101.
2- لقبش، ص 12، 13.

الأهمية المطلقة؛ لرسم صورة ضمير الأنا العارفة بمفاصل مجريات الحياة اليومية التي مر بها ـ هذا الضمير ـ "لقبش"، وبما يحمله من قيم ثقافية واجتماعية تكون ـ حتما ـ نافعة للمتلقي، بدلالاتها المعبرة عن مضامينها، رغم من أنها كانت مأساوية، ومع ذلك فإن فيها من الأحداث ما يجعلها مجدية، ومدعاة لاستثمار ما فيها من قيم مضافة إلى التجربة الإنسانية؛ لأن صورة "لقبش" تسمو من سرد حياة بائسة إلى تصميم حالة إنسانية بنسيج حلم طموحاتها المُنيفة التي قد نستنتج منها خبرة تكون عظة للآخر، وليس على أساس أنها ابتلاء من تجربة حقيقية. وفي هذا ما يعطي المتلقي الإحساس بالإفادة، والهداية بالدرس، سواء من خلال مواجهة "لقبش" للأحداث المأساوية، أم من خلال الشخصيات الحقيقية التي كانت تمارس طقوسها، مع تفاوت في المستويات والغايات، وفي كلتا الحالين يكون المتلقي كاسبًا قيمة التفاعل مع هذه الأحداث، وجانيًا مغزاها في اتجاه النزاهة بإنصاف من يستحق من الشخصيات الموظفة، وغانمًا ما فيها من الاستقامة في ممارسة الرقابة الذاتية لسلوكنا مع من نتعامل، وبالكيفية التي نتعامل بها مع الآخرين؛ لأن الأنا في المنظور النفسي والاجتماعي هي نتاج التفاعل مع الآخر "المشبع بالمعايير الاجتماعية، وله نواة مشتركة بين أعضاء المجتمع نفسه، وذلك أنه يتشكل في سياق التفاعل الاجتماعي، ويعمل على توجيه السلوك الاجتماعي وتنظيمه. ويأتي وعي "الأنا" [كما في لقبش] من خلال الخيارات التي يخصها لنفسه، وبشكل مباشر، عندما يضع

نفسه في مكان الآخرين، وينظر إلى الأشياء من منظارهم، ولا سيما هؤلاء الذين ينتمون إلى جماعة انتمائه"[1] الممثل في "الحضنة".

ولعل سائلا يسأل: هل صورة "لقبش" ـ بوصفها تجربة ثرّة ـ تحمل دلالات فنية؟ أو صُوِرت لنا بهذا الاكتئاب لأنها تحتل مكانة مهمة في حياة الكاتب، بجرحها الغائر، فألقى بها إلى المتلقى ليعلَمها؟ وإذا كان ذلك كذلك، ما فائدة أن يعلَم بها المتلقي؟ وقبل ذلك هل كان الكاتب مدفوعا لكتابة أخاديد هذه السيرة الذاتية؛ لأن فيها من الأعباء ما أراد أن يتخلص منها من باب "التطهير"؟ أو إن تَشوُّفَ المجهول بالحدس هو ما دفع به إلى تصميم عصارة هذا السرد؟.

لقد بينت لنا التجارب الإنسانية أن تصميم الحياة يبدأ من منزلة التفاعل مع ما يعترض سبيل المرء من قَسْرٍ، والتعامل معه بإحكام في الدقة، حين يكون الأمر مقرونا بفاعلية الإحساس بالألم، كما في هذه الصورة المعبرة:" من هيأك للصمت أيها الطافح بالأحزان في عصر الثورات؟ من ألقاك إلى الرصيف نافذة تائهة تبحث عن جدار؟ من ألغى شمسك من قائمة هذا اليوم؟ من فتح المدينة للرياح، وفتح ذاتك للنسيان أيها القروي الخارج من حجر "الحضنة"، مهرا يرتدي دم الأحجار، وتسكنه المزابل، وأصوات الفلاحين، وثغاء الخراف، ومواء القطط، وخوار الأبقار، ولثغة الطفولة؟.[2]

1- أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة، علي وطفة، دار النشر الفرنسية، مع دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1193، ص70.

2- لقبش، 74.

وقد يبدو الأمر يسيرًا عندما نضع مثل هذه التساؤلات في نصابها الطبيعي؛ لأنها نابعة من الأخاديد، والتأوهات التي أملاها الفضاء اليومي من المثبطات مع الآخر، وقد تكون هذه التساؤلات ناتجة من سكب الدموع، مَغبَّة شدة الإساءة، وقد نفهم تجاوزات الآخر في حق الذات مما قد يصيبها من مكروه، كل ذلك وغيره قد يكون له مبرره، وغالبا ما لا يوليه المرء الاهتمام المتزايد، امتثالا لمضرب المثل: "لا أطلب أثرا بعد عين"، أما أن يصل الأمر إلى ما وقع مع طفولة "القبش" البريئة من "فلان الكبير"، فهو ما يدعو إلى الاستغراب؛ أي أن يصل الوضع إلى الحد الذي يكون من فِلْذة الكبد، وفخذ العشيرة، فذاك أشد مضاضة من وجع المصيبة؛ بجرحه الغائر،على رأي قول طرفة بن العبد:

وظُلم ذَوي القربى أشدُّ مضاضةً

على المرء من وقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ[1]

بالنظر إلى أن جسامة الخطأ، هذه، تعد الحدث الأكثر فظاعة من الناحية الدلالية، وطعنةً غائرة في نظام الحياة العائلية؛ لذلك جاءت تساؤلات الكاتب أليمة، وأشد من ضربة السيف، كما جاء في مناجاة لقبش مع نفسه من شر ما لقيه من "فلان الكبير": "من سمَّاك فسجنك، وأراك الطريق فأعماك، ونصحك فألغاك، وبنى لك بيتا في الرصيف وحيَّاك، من أنعلك الحذاء فعزلك عن الأرض، ودثَّر جسدك فحازك عن المطر، من

1- طرفة بن العبد، الديوان، تح، درية الخطيب، ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2000، ص 52.

قتل الشلال ودفنه في الأنابيب؟ أيها القروي الصامت اخرج من قبرك... من قتلك؟[1] وتبقى الحسرة أشد من الندم؛ إذ كأننا بالسارد وهو يعتب على فلان الكبير يقول: آه لو رأى ما فعله بلقبش في منتهاه بما لم ير في بدايته لما فعل هذا، ولكن حَجْبَ المصائر حكمة ربانية نستخلص دلالاتها تباعًا باستثمارها فيما ننسجه لحياتنا.

والكاتب يدرك أن الفعل النابذَ ليس بحاجة إلى تأكيد، لو لم يُحس أنه ضربة أخدود، وهو ما يعزز من الدواعي التي تتملَّك كل متلقٍ؛ وتجعله يربط ذاكرة لقبش بحجب حلم الطفولة الملون، على نحو ما عرضه علينا بصورة مؤثرة، لعل غايته في ذلك أن تكون ـ هذه السيرة ـ لديه وسيلة للخلاص من عبء ما مرت به حياته، أو حتى لا تقع هذه التجربة فريسة للنسيان، ولكنها بالنسبة إلى المتلقي تعني الكثير من حيث إنها تتجاوز معنى اكتساب معلومة في حق سيرة حياة عانت من صروف الدهر ما يستوجب الوقوف عندها.

واعتقادًا منا أن الكاتب يمتلك حدس الرؤيا، وحس الإبداع، وفِراسة النظر، منذ نعومة أظفاره، فقد استطاع تكييف طفولته بقدر مؤهلات الظروف العائلية والاجتماعية والبيئية، أو لنقل إن طفولته استطاعت أن تكيِّف حياته وهي تتمخض لتلدَ ثمرةَ جَهْدِ الوعد الناجز، وفق توقعات حدسه الفطري الذي كان يطمح ـ دوما ـ إلى أن ينال نصيبه من كسب متعة ما كان يحلم بها، مثل الرغبة في كسب الدراجة الهوائية،: حين كان يراود

1- طرفة بن العبد، الديوان، 74.

عمه بإلحاح لشرائها له، فتداخل مع لقبش الالتماس مع الوعد، والتمني مع الضجر، والاشتياق مع التبرم، والحلم مع الحقيقة إلى أن غطى الغيم مخيلته حين أدرك أن بغيته على غير جدوى، بعد لأيٍ، خاصة "حين نزل عمي من السيارة وليس في يده الدراجة، قلت في نفسي ربما ستأتي بها سيارة أخرى، فمعارف عمي كثيرون. لكن عمي حين اقترب من المنزل الطيني القروي لم يقل لي شيئا، وراح يتحدث إلى أشخاص آخرين، من دون اكتراث بي، وحين بادرته بالقول: أين الدراجة؟ جعل نفسه لم يسمع السؤال، فغابت الدنيا في عيني...وحين كبرت وصار جيبي عامرا بالدراهم صرت أزور محلات بيع الدرجات الهوائية، أتلمسها مخاطبا إياها: من أين أجيء لك بذلك الطفل الصغير؟"[1]، أو حين كان يبكي" في زاوية الدار؛ لأنه لا يستطيع الحصول على كرة مثل بقية الأطفال في الشارع، وتبكي الأم لأنها لا تستطيع توفير ثمن كرة لابنها"[2]، أو حين "سأل الصبي أمه ذات يوم: لماذا كسرة بيت [**الرقَيقْ**] بيضاء وتذوب في الفم بسرعة وكسرتنا سوداء وصعبة المضغ؟ أجابته أمه ببساطة ووضوح: لو أن أباك لم يستشهد لما أكلنا الكسرة السوداء... واليوم ها هو الخبز الأبيض في كل مكان، ولكن من أين ذاك الطفل الصغير؟[3].

إنها صور معبرة عما كان يكتنه عالم الطفولة من حلم ملون بالحبور، لكن منطق الحيْف أراد عكس ذلك، على الرغم من أن براءة الطفولة تبقى

1- لقبش، ص،6.
2- نفسه، ص 67.
3- نفسه، ص 44، 51.

دوما مرهونة بما يشغل بالها في تحصيل المتعة، تحت أي ظرف. فقد كان عليه الانتظار؛ لكي يصبح الطفل يافعًا، حتى يحقق حلمه بما تجود به قريحته التي كانت تنتظر الخلاص، من خلال تشوفها المستقبل بفعل قوته الحدسية البريئة، "ويمكن عنئذ أن نسمي الحدس الذي يهدي سلوكنا اليومي نوعا من البصيرة، أو عمليات الاستدلال السريعة المجملة اللاشعورية، وفي هذه الحالة تكون البصيرة، أو الحدس ضربًا من الاستدلال العقلي، لا ضربة له."[1]

ومن دون أن يعرف الطفل أنه يشكل حياته لما يواجه به المستقبل؛ لتعويض الإحساس بنقص ما فاته من حياة سعيدة، كان قد فقدها في طفولته بفعل التأثيرات الاجتماعية والعائلية والبيئية، ومن دون أن يدرك أن الحياة تخبئ له قوة وهَّاجة لتصوير أخاديد أيامه في نتاج فني، ومن دون أن يعلم أن الرغبة الطموحة لا يمكن كبحها، من دون كل ذلك، وغيره كثير، تغلبت إرادة قوة "القبش"؛ لتأكيد ذاته وإثبات وجوده. وقد تحققت هذه الرغبة بنمو قيمتها الدلالية مع تصميم أفكار الشاب اليافع، بحسب ما أهلته فراسته التي قصها علينا في الحدث الثالث، حين تملكه "**قمر الشعر**" على حد قوله: " الحصار الرمزي الذي عانيت منه حين نزل على جسدي الصغير قمر الشعر، فقد كنت أخاف أن يقرأ بعض أهلي شعري خلال الإجازات المدرسية. لقد كان التعبير عن الوجدان من الأمور غير المستحبة؛ لأن

1- جوزيف جاسترو، التفكير السديد، ترجمة نظمي لوقا، مطبعة السعادة، ط1، 1957، ص111ز وينظر أيضا، ويليهام رايش؛ وآخرون: الانسان والحضارة والتحليل النفسي – بيروت 1990 ص 47.

الطفل يتربى على قيم الرجولة والصرامة، والشعر بهذا المعنى ينحو منحى الميوعة والليونة. وهو ما دعاني إلى شراء كراس من96 صفحة، كتبت فيه شعري بحروف لا يفهمها غيري، هي عبارة عن دوائـر، وخطوط، ومستطيلات، ومربعات، ونقاط، وكان عمري لم يتجاوز 15 سنة".[1]

إن أهم خصوصية في لقبش هي أنها أوجدت، من سيرته، قارئًا أثيرًا، ورفيقًا شغوفًا، ومتذوقًا عطوفًا، نظير ما أملته صورة اجتباء أهم الأحداث المؤثرة، والضاربة في عمق التنبيهات المشفقة، أو كما قال كانت Kant حين ركز على المدركات التي نشعر بها: "إن ما لا نشعر به من أنواع الحس والمؤثرات التي يمكن إحساسها، حقل لا حدود له؛ لأن الأفكار الواضحة لا تشغل من النفس إلا حيزا متناهيا في الصغر يضيئه الشعور، فإذا عرفنا تلك الحقيقة التي تبين أنه لم يستكشف في عالم الفكر الفسيح سوى جانب ضئيل من مجاهله، كان علينا أن نمعن التأمل في طبيعة الإنسان عن دهشة وعجب."[2]

وقد لا يعنينا الاهتمام المتزايد في سيرة "لقبش" بهذا الوصف الدقيق، إلا من قبيل تماثل صورته مع الكثير من الأطفال الذين تربوا في كنف ثورة تحرير الجزائر تربية عارمة، أملتها ظروف الاستعمار، وتبعاته، إلى حين استتباب الوضع بعيْد الاستقلال، حيث لملمت العائلات شتاتها، وتسارعت في تدارك ما فات أطفالها من رغد العيش، ومن حظ التعليم.

1- لقبش، ص 7،6.

2- ينظر كتابنا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1991، ص58.

وعندما نعرف أن صورة لقبش أملتها ضرورة المعاناة التي مر بها نظراؤه في تلك الحقبة، ندرك، يقينا، أن جيل الاستقلال من الأطفال حارب لاإراديا، مخلفات الاستعمار من بني جلدته قبل نوائب الزمان، وقوارع الحياة، ونوازل الظروف، ناهيك عن الإحساس بقيمة فقد الآباء من الشهداء، وغياب دور الآصرة من ذوي المكانة على غرار "فلان الكبير" من الذين لم يرحموا قرابتهم، وكانوا الفاصل بين النجاح والفشل؛ النجاح في الانتشال من الضياع، والفشل في كسر الحصون المنيعة، كما في صورة لقبش مع "فلان الكبير".

واستنادا إلى ما اعترى "لقبش" من ضيم، وما أصابه من إذعان، فإن للإيمان دورًا في حياة الإنسان؛ أي الإيمان بالقدر، والإيمان بالإنجاز، والتفاني في الإمضاء بمعية العقل، والإقدام على التنفيذ بالتفكير السديد؛ لمعرفة ما هو نافع وما هو ضار في حياة المرء، بغية أن يكدَّ المرء في معالجة ما يعترض سبيله؛ بوسع طاقته، نحو الأسمى بهداية الوعي، حتى يكون جزءا من نظام سيرورة الحياة، ومجرياتها اليومية، وبالقدر الذي تستوجبه القيم الفاضلة لإثبات الوجود، تلك هي محصلة ما نستخلصه من "لقبش" النَّجْدُ.

إن اجتثاث الماضي المثقل بالأحداث المأساوية لا يعني السعي إلى نسيان الذاكرة، بما تنطلي عليه من سلب؛ لأن في ذلك إجحافًا في حق الثقافة الارتجاعية؛ لإعادة إنتاج ما في مكنوزها من طموح يكسر الإحباط، ويصدُّ الموانع، ويضعِف العوائقَ، ولنا في ذلك خير دليل مع لقبش، الفتى

النَّحرير، الذي استثمر تلك المرجعية، بعد أن تحسر على كل شيء مر في حياته، كأنه طيف خيال، وبعد أن أدرك أن ذلك الزمان قد ولَّى بإدبار أيامه الضالة، إلى أن أطلَّت عليه صهوة النعيم ﴿وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ ۚ وَمَن يَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُ ۚ إِنَّ اللَّهَ بَالِغُ أَمْرِهِ ۚ قَدْ جَعَلَ اللَّهُ لِكُلِّ شَيْءٍ قَدْرًا﴾[1] بعد لأيٍ من نائيات ما استدبرته أيامه العجاف، على نحو ما ختم به "القبش"، الحَصِيفُ، مسيرته في هذه الصور المعبرة:" يا حسراه...ماتت الدابة...مات خالك... ماتت خالتك زونة.. انهار بيتها الطيني.. وها أنت تعيش في الخليج العربي، قريبا من الربع الخالي، بين قبائل توارثت زمن العرب القديم... تقود سيارة يابانية فارهة.. لكن دابة بيت خالك هي الحبل السري الذي يربطك بالحضنة وناسها وعذاباتهم وأحلامهم الصغيرة... هناك حيث تشكل وعيك القروي الأول... ودخلت مدن الشمال، حيث البحر، وبدايات الصراع، وزمن الإسمنت والحديد، وزمن المطارات والمطر الحامض"[2].

1- سورة الطلاق، الآية 3.

2- لقبش، ص 197.

التمثيل السردي بين الذات والآخر[1]

تتجدد مواضيع كثيرة كل عام في الرواية الجزائرية، كما أن هناك إشكالات تتجدد كل عقد من الزمن، مرة تتجدد بسبب مؤثرات خارجية، وأخرى بمؤثرات داخلية تخص رواية من الروايات، وبعض المرات تتجدد في إطار محدود بين فئتين - إن صح التصنيف-

كيف يمكننا فهم فكرة صراع الأجيال بين الروائيين من جهة، وبين الروائيين والنقاد من جهة، وبين النقاد من جهة أخرى؟ وهل هي موجودة على المستوى الجزائري فقط أو موجودة عربيا وعالميا؟ وهل هي حالة مرضية أو حالة صحية وحيوية؟

- يبدو الحديث عن صراع الأجيال متجاوزًا ـ إلى حدا ما ـ لمن يتمعن في قراءة ما يجري من حولنا من أحداث منوطة بالنسق الثقافي الجديد، ومعلقة بالتطور الفكري للعقل المنتج، أضف إلى ذلك أن فكرة التحكم في مرجعية المركز التي لم تعد سائغة، كونها تعنى بمحدودية التصور، ومن منظور أنها أصبحت خارج نسق ثقافة البراديغم الجديد،

1- حوار مع موقع أبوليوس عن الرواية في 08/ 06/ 2015،

https //www.facebook.com/Romansdz

ومن هنا يبدو أن مصطلح صراع الأجيال بات مفهوما متافيزيقيا مجردا في الثقافة الجديدة، بتجاوزه حدود الواقع المتشابه بين ما كان وما هو عليه، وبأنساقه الوظيفية المرسومة من الآخر سلفا، بمعزل عن إنتاجه الذاتي، ظنا منا أن النسق الذي صنع جيلا ما بوصفه اصطلاحا متواضعا عليه هو نفسه الذي يقوض حدوده تباعا، ويعمل على إخفاء المدار الذي تسبح فيه فرضيات النماذج القياسية التي لا تعطي جوابا إلا في حدود ما يمليه عليها المركز المتواضع عليه.

صحيح إن لكل جيل صوته الخاص به، لكن تصورا من هذا القبيل في ثقافتنا العربية لم يتعد المعاني اللغوية التي لم تتجاوز ـ بدورها ـ تعدد وجهات النظر غير المنتجة، والأكثر من ذلك أنها لم تتجاوز حل إشكالية الانتماء في جميع مرامات الأصناف التي تدخل في مقاصدها القواسم المشتركة بين هذا الجيل أو ذاك، نتيجة الرَّجات القوية التي تتعرض لها فكرة الانتماء، بخاصة ما يتعلق بالهوية القومية، أو الدينية، أو القيم الثقافية، ومادام الأمر على هذا النحو سيظل الحديث عن صراع الأجيال ملازما لتقهقر الوعي في غياب الأنموذج المنتج، ولعل غيابه أسهم في غياب بناء تحتي خلق قاعة ثقافية هشة، لم تحدد بنيتها الفكرية حول طرح أسئلة محددة تباعا، وقابلة للتطوير، فضلا عن كونه أهمل كل ما من شأنه تنظيم معطيات وعي تشرئب إليه الأنظار الجامحة، وفق بنى ومعطيات توارد الأفكار، وما لاءَم قدْر الكفاية سلم القيم المعرفية لتعزيز البرامج المُعِدَّة، هذه البرامج التي لم يكن لها دور منذ تحديث الفكر الذي لم تسهم فيه معارفنا في بلورته، أو إبانته.

وإذا كان الأمر على هذه الشاكلة مع الوعي العربي بوجه عام، فإن الوعي الإبداعي غير مستثنى من هذه الصفات بين جميع العناصر الفاعلة في إنتاجنا الإبداعي، بدءًا مما هو مدرج في متن السؤال الداعي إلى تقصي حقيقة الصراع بين الروائيين بوصفهم الأكثر تمثيلا للإبداع على وجه التحديد، في زمن أصبحت فيه الجدارة الإبداعية للرواية، وعلى الرغم من ذلك لم تؤكد موضوعاتها إلا بما يمكله أصحابها من حقيقة باقتدار؛ الأمر الذي ولد صراعا بين اتجاهين أحدهما سياقي والآخر نسقي، أي بين تصوير الواقع والخوض في تجربة الكشف عن التقنيات الجمالية لرسم خيال سادر، وبين هذا وذاك غاب ـ أو تغيب عن غير عمد ـ الخيال الداعي إلى التعايش، وإلا ما معنى أن يغيب الوعي الإبداعي عن مرحلة كان يتفرض أن يكون للإبداع الخيالي فيها نصيب باستشراف ما يمكن أن يحدث، أو مما حدث للواقع العربي، أو قبل أن يحدث ما حدث من ثورات نزقة في المدة الأخيرة التي يطلق عليها (الربيع العربي).

لعل الكثير من دراساتنا للإبداع تميل إلى النقد الواشج، لمعالجة الإشكالية المطروحة في النص ـ هذا إن كان هناك إشكالية فعلا ـ والبحث في محتواها؛ الوضع الذي من شأنه أن يكون في مسعى حثيث إلى البحث عن المعنى بوصفه حقيقة، وفي ظل هذا التصور بات النقد في ساحتنا الثقافية يصارع طاحونة الأهواء، وكأنه بالنسبة إلى الإبداع على مثال ما يوضع على لهيب النار، وما بين غياب الوعي النقدي وما هو عرضة للنار يشيع النقد الهشيم، أو النقد الهَبَاء الذي سرعان ما تذروه الرياح؛

هشيم قوامه الامتلاء بالاستهوائية، وهباء لأنه منثور، وأضاع نفسه وضيعنا المرجعية النقدية بلا فائدة، وأخلى سبيلها من الالتزامات النقدية النزيهة، بدافع الرغبة في التميز بالشذوذ الذي تمارسه الذات المدَّعية في مزاولة العملية النقدية، وإذا أضفنا إلى ذلك تباين وجهات النظر في المصطلح نفسه بين النقاد تبين لنا إضعاف المبادئ الحقيقية لرسم معالم النظرية المستند إليها، وضعضعة تصورها الفكري، وفي هذا انتزاع لحقيقة الإجراءت النقدية السليمة والتلاعب بها.

وإذا كنا عزونا ـ في كتاباتنا ـ الدافع الحقيقي للمتصور الخيالي في كثير من إبداعنا الروائي إلى غياب فكرة " تخييل التعايش" فإن هذه الفكرة بما تتضمنه من تساكن وتوافق داخل المؤسسة النقدية بعيدة المنال، وقد كان بُعد مَرامِها بفعل الصراعات المتهتكة التي غالبا ما يشتد فيها الأوار، ولهب الكلام، بوضع النص" على السفود" أو مقارعة الكلام بالكلام من دون أدنى اعتبار للقيم الفكرية، بعد أن تبنى كثير من النقاد التشهير بما لا يليق من الأحكام، والنأي عن حدود التحليل الموضوعي، وفي هذا ما يدفع الإبداع إلى إحجامه، في ظل غياب التوجه الذي يجعل النص قادرا على الفهم ومحاولة إعادة إنتاجه؛ لأن بدون إدراك العملية الإبداعية لا يمكن أن يسمو الوعي النقدي، ومن دون فهم ما نقول لا يمكن التفكير في حركة نقدية موضوعية، وعن اتحادهما يتغير العقل النقدي إلى ما هو أنجع. ويستوي في ذلك النقد العربي مع النقد الجزائري، لأن هذا من ذاك، إلا ما ندر من بعض الدراسين من النقاد الجادين الذين يمارسون التحليل

بما يستوجبه التناسب الطردي، بين قيمة فعل المنتوج الإبداعي ومقدار استثمار المصطلح الوافد، وذلك من خلال استبدالهم مفهوم "التلقي" الذي بات يستميل أذواق القراء ليقودهم إلى داخل أفئدتمهم، ويحرك فيهم محتويات وعيهم، بالمفهوم النقدي الذي كان يأخذ بأيدي القراء ليقودهم إلى اكتشاف الحقيقة، والحكم عليها بمقدار، من ناقد شبيه بالقاضي في قضائه وحكمه!..

يسجل على الصعيد النقدي الجزائري نقص كبير في الدراسات النقدية، خاصة النقد المواكب للروايات الحديثة والمعاصرة، هل التراكم الموجود للمتن الروائي الجزائري يسمح بإعطاء أحكام نقدية صارمة تميز الرواية الجزائرية من غيرها؟ وهل علاقة الناقد بالروائي هي كما يجب أن تكون، وكما هي عليه حاليا؟

- سبق أن ذكرت بأن معظم ما ورد في النقد من تصور في ثقافتنا العربية بعيد المنال؛ لأن **"ماءه لا ينال منه قادحه"** على رأي المثل، كي يصيب منه المتلقي بشيء من الفائدة، أو يمكِّنه من معرفة مستجدات التحليل المناسب، النابع من المرجعية الثقافية الذاتية، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى النقد العربي بوجه عام، فإن حال النقد في مؤسساتنا الثقافية الجزائرية، بخاصة، لا يخلو بدوره من إصدار أحكام تقديرية، أخذ مصطلح الإفتاء فيه نصيبه. ومن ثمَّ لا سبيل إلى الشك في أن كليهما مصاب بداء العظمة، أو "داء الضرائر" وينطبق عليهما ما يمكن قوله: **"بكيت عليه خيفة ولما عرفت بكيت على حالي"**، أو كما قيل:

عَـجَـبـا لِـلَّـزمـانِ فـي حَـالَـتَـيْـهِ
وبـــــلاء ذهـــبـــت مـــنــه إلـيــه
رُبَّ يَــوْمٍ بَـكَـيْـتُ مِـنْـهُ فلمّا
صــرت فــي غـيـره بكيت عليه

ولكن، من المسئول عن النقص الذي تشهده الساحة النقدية في ثقافتنا؟ وإلى أي مدى يمكن تدارك هذا النقص؟ ليس لي في هذا المقام إلا أن استثمر نتائج تجربتي الوظيفية في مؤسسة التعليم التي أربت على الخمسين سنة، معظمها في التعليم الجامعي لأدلي بحدسي تجاه الإنتاج المعرفي، والنقدي منه على وجه الخصوص ـ بحكم التقيد بالسؤال ـ لأقول إن النقد الأدبي الجزائري لم يعرف إلا البلاء والمحن مع الدراسات الأكاديمية القيصرية من مؤسسة التعليم الجامعي، يلجأ إليها الباحث الجامعي لإنجاز بحث مسلوق بالمحاباة؛ لأجل وظيفة تنتظره بالانتماء، يكون بعدها ـ هذا الباحث أو ذاك عاجزًا عن الدفاع عن شهادته التي نالها بالمجاراة ـ وفي أغلب الظن من دون استحقاق ـ أو لإنجاز بحث للترقية غالبا ما ينشر في إحدى الجرائد المحلية، ويجاز بامتياز(!..) وبين هذا وذاك يتعذر التفكير بالطريقة المنتجة لإنجاز بحوث مثمرة، تعطي نتائج تعود بالنفع على واقعنا الفكري والإبداعي على وجه العموم؛ نظير كل تسعة أشهر تتمخض فيها جامعاتنا لتلد أجنتها المشوهة ـ في أغلب الأحوال ـ نتيجة هرمون حليبها الآسن. ولعل حال المؤسسة الثقافية من ذاك المنتوج الآجن، وكما تفسد جامعاتنا عقول أبنائنا، تُرَيِّشُ مؤسساتنا

الثقافية أجنحة أجيالنا الواعدة حتى لا تحلق كالطيور بأجنحتها إلى شآبيب رحمة الفكر الناقد.

وفي ظل هذا التصور يصعب على النقد، إن لم يكن من المستحيل، أن يواكب الإنتاج الإبداعي، والرواية على وجه التحديد، كما جاء في سؤالك؛ لأنه غير محصن معرفيا. وإذا كانت الرواية نوعا من الاكتشاف الذي يمكِّن المتلقي من التعرف إلى مجاهله وأعماقه، فإن التفكير الناقد يفترض أن يمارس الاتصال الإقناعي، ومحاولة إثبات الحجة، اعتقادا منا أن (هذا) نابع من (ذاك) أي هذا النقد من ذاك المنتوج الروائي على سبيل المثال، وإذا كان النقد يسعى إلى الإضاءة، فإن الرواية تشير إلى الدعم المقدم لهذه الإضاءة في شكل استدلال استبصاري، ولأن قيمة النقد لا تسمو إلا بمقدار توتر العملية الإبداعية، فإن هذا المسعى لم يلق نصيبه في مؤسستنا النقدية الجزائرية التي أسهمت في إنتاج آراء من دون عِماد تأسيسي يرتكز عليه، على الرغم من الجهود المضنية التي بذلها أساتذتنا من مؤسسي الحركة النقدية في الجزائر من أمثال عبد الملك مرتاض، وعبد الله الركيبي، ومحمد مصايف، وغيرهم من الرعيل الأول. أما الخلف عن السلف من النقاد فإن الحال فيهم كمن يقرع باب المحال، أو كمَن يبحث عما لا يمكن وجوده، بفعل صدِّ السبيل الذي ينثال علينا من كل حدب وصوب، ويحضرني هنا من قال: آه ماذا ينفعني شوقي إليهم إذا لم أكن منهم؟ على الرغم من اغترابي، ولكن الغريب ـ في تقديري ـ مَنْ إنْ غاب كان حاضرًا، وغالبا ما يتماثل المرء الحصيف بسفارته لتعزيز صورة

هويته في الغيبة، ولنا من الشواهد المنجزة ما يكفي للإسهام في تسويق ثقافتنا الإبداعية منها على وجه الخصوص، حتى في حال البعد.

أما الشق الثاني من السؤال المتضمن إمكانية إعطاء أحكام نقدية للمتن الروائي الجزائري، وما يميزه من غيره؟ فإنني أتصور أن شروط الإنتاج الروائي وإمكاناته في الجزائر أقدر، وأغزر، من المنتوج النقدي، وليس أدل على ذلك من أيقونة واسيني الأعرج الروائية المائزة.

ولعل الامتعاض من وضع مؤسساتنا التعليمية ـ ومن مؤسستنا الثقافية على وجه العموم ـ هو الذي سبب تهجين الحركة النقدية، وأدخل ـ سوء استعمال ـ المنهج الآكاديمي الحقل النقدي في المنفى، وأسكنه مرحلة اللغو، بهَيْنَم غير مجدٍ، وهو ما أوقع نقدنا في ركن المنحنى، بالاستناد إلى التواكل، والاعتماد على ما يقوله الآخر من دون روية وتدبر.

إن النص الإبداعي ـ أيا كان نوعه ـ قابل لأن ينظر إليه بعين فاحصة، بوصفه نصا يكون فيه الافتراض ممكنا، والخيال متوقعا، ولعل هذا ما يفترض أن يواجهه الناقد، ويتبناه في مهمته التي تبدو عنصرا مكونا لتفعيل العملية الإبداعية، وأن رصدا مثل هذه المساعي في الممارسة النقدية تبدو معززة في مفهوم "نظرية التلقي" التي تركز بدورها على الفاعلية التواصلية بين الناقد وعملية الخلق الإبداعي التي تهتم ـ أيضا ـ بآلية التنسيق بين الفعل في ممارساته التخاطبية كمعطى، والتقبل في تداول المقروئية التواصلية كمأخوذ / متلقى، حيث يكون النص مولدا في الاتجاه الافتراضي، ومسهما بالنظرية الاحتمالية التي تكشف

النقاب عن إدراكات النص باستجلاء الغوامض، وهو ما يتعذر وجوده في النقد الجزائري؛ إلا ما ندر.

أما تساؤلك عن علاقة الناقد بالروائي كما يجب أن تكون، وما هي عليه حاليا؟ فالناقد فيها شبيه بحاطب ليل، كونه محاذيا مصدر الهامش، غير فاعل بمتن المراد؛ أي بعدم المشاركة النفعية للنص الروائي بالصورة المتوخاة؛ لأن النص الإبداعي في تشكله الدلالي " نص ممكن " أو "نص حامل"، وأن هذا التشكل يبقى خاضعا للممكنات المعرفية في وضعها الاستدلالي للإرسالية " التراسلية " التي تحكمها وحدة السبب بالمسبب. والحال، إن هذا التشكل النوعي لا يتم إلا من خلال توافر ملكة الاستجابة الوجدانية لوعي النص باستكشاف تخوم فضائه، والناقد هو من يستبدل، في ممارساته النقدية، تماثل اللامقول في النص بوحدة المعنى من دلالة اللفظ الذي يأخذ بضرورة حدود اليقين. فأنَّى لنا هذه من نقدنا؟ وكيف نروم السبيل الذي فيه النجاة؟ أم ليس في الإمكان أبدع مما كان؟ لعل في مثل هذه الأسئلة ما ينتظره التعيين الأخير الواعد ـ على رأس مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي ـ لصاحب الرأي النابه الذي أعرف عنه خُلوص نيته في محاولة الإجابة عنها، إن لقي الإمـداد، والعون، والمعاضدة، رغبة في إنقاذ جامعتنا من شوائب وجدت مرتعها في البحث العلمي، البريء الذمة والنزيه الحرمة، وهو ما يبعث على الذعر بعد أن استفحلت الهجنة العلمية فيها كالهشيم، وتفاقم الفساد المعرفي الذي طال أجيالنا الواعدة.

3. شهد العالم طفرة من التطورات التكنولوجية خاصة في التواصل والمعرفة، مع انحسار مد الإيديولوجيات وتغيرات نفسية واجتماعية مرتبطة بالأوضاع المحلية والعالمية عموما، جعل الكثير من الكتاب الجدد (الشباب)، يبحثون عن أنماط جديدة، ومواضيع جديدة، وكذا تقنيات سردية جديدة في الرواية، مما جعلهم يرفضون كليا أو جزئيا الأباء المؤسسين أو ما سماه البعض (القفز على المراحل السابقة)، ماهي رؤيتكم للموضوع؟ وعلى أي أسس تبنى التجريبية والحداثة في الرواية؟

– لقد أفضت التطورات الذهنية التي طرأت على جيل الألفية الثالية إلى إعادة النظر بشكل راديكالي في الأنساق الوظيفية المتعارف عليها، ومالت إلى الطريقة التي يحدد فيها الجيل الجديد نسقه الذاتي، وتميزه في تواصله الذي يعود بالنفع على ذاته، غير مبالٍ بالنكوص أو الإخفاقات، متأثرا في ذلك بنهاية الإيديولوجيا حسب تعبير دانيال بيل Daniel Bell، مرورا بموت الإنسان التي قال بها البنيويون، وصولا إلى افتقاد الثقة بالسرديات التي نادى بها جان فرانسوا ليوتار Jean-François Lyotard وبين هذه وتلك أصبح الوعي الجديد يتشكل بطريقة مختلفة جذريا على غير سياق المعايير التي كانت تُبنى على المداخل النمطية الخطِّية، حيث يصعب ملاحظة أي مرجعية ينتسب إليها إنسان هذا العصر، ولا أي زمن ينتمي إليه، إنه يعيش حسب رأي أحد الباحثين حالة من (الجموح والفوضى، وإن الرواية السردية لوجوده لا تقبل فكرة الاستمرار، بل إنه على العكس يتميز بانقطاعات عنيفة، وقفزات فجّة، وتقهقرات تعارض

فكرة المستقبل التي تبناها بوجه عام، نجهل عمله لكننا ندرك حضوره على هيئة لحظات، تَلْتَفُّ على أغصان شجرة عقولنا) وبحسب هذا التصور حادت القريحة، من ملكة إبداء الرأي، عن صواب أطر التصور الإبداعي المألوف الذي غالبا ما كان يتصف بالتعايش والثبات، ومن ثم زاغ النقد عن مساره، وأعرض عن مفهومه إلى نمط إنتاج الاستهلاك الذي يسعى إلى خلق مخيال ما ليس قابلا لإعادة تخييله، أو على الأقل تماثله، وفق احتذاء أطر نظام البراديغم الذي يعنى في جوهره بمجموعة من الأشياء، تجمعت مع بعضها في مجال معين، وتوجد فيما بينها علاقات متفاعلة، تستهدف تحقيق أهداف ذاتية بحتة، وتستخدم لتأكيد الذاتية الموغلة في الإفراط، والشطط في الحكم المعياري، رغبة في التحول الجذري في سياق تفكيره، وانتقاده كل ما يمس النظم الاجتماعية، أو السرديات الكبرى.

أما سؤالك عن رغبة الجيل الجديد في البحث عن أنماط جديدة، ومواضيع جديدة، وكذا تقنيات سردية جديدة في الرواية، من خلال (القفز على المراحل السابقة)، فلعل هذا يعود بنا إلى ما استوضَحَه من قبل فكر ما بعد الحداثة الذي عزا الوعي الإبداعي إلى استلاب الذات؛ لأن فقدان الذات المستلبة ـ كما يرى دافيد هارفي David Harvey ـ سيحول حتما دون البناء الواعي لمستقبل اجتماعي بديل، ومن ثم فإن أي صورة فكرية، أو مشهد فني في فكر ما بعد الحداثة لن يكون سوى مجرد أساليب لحياة جديدة، تحكمها لحظات عابرة، سرعان ما تتغير، بعد أن بات الإبداع

عرضة لأن يكون سطحا، رقيقا، وهْمًا، أو مجرد تتابع لصور فيلم دون معنى، ومن ثم فإن الفورية المباشرة للأحداث والطابع الحسي للمشهد الإبداعي والثقافي، هو المادة الخام التي يتشكل منها الوعي.

لقد أصبحت الأنماط الجديدة لموضوع الرواية على وجه التحديد خاضعة لمفاهيم الثقافة الجديدة التي تقترحها علينا نوعية المعلومات، واتساعها، وآلية تداولها؛ الأمر الذي استوجب من الجيل الجديد مراجعة طرق ممارسة وعيه الإبداعي، من أدق التفاصيل حتى القضايا الكبرى. وذلك من خلال الأفق اللامحدود المستمد من شبكة التواصل الاجتماعي للثقافة في مفهومها الجديد لمعنى العلاقة بين الإبداع والحياة اليومية التي بات يتحكم فيها الفضاء المعلوماتي Cyber Space وأصبحت الثقافة الرقمية متاحة للشراكة الكونية، بعد أن عمت وسائل التواصل التكنولوجي، وأصبحت وسيلة من وسائل الوصول السريع إلى اقتصاد السوق الذي أصبح بديلا للنموذج التقليدي، وجسرا بين الثقافات، يربط المحلي بالعالمي، والذات بالآخر؛ ليتشكل وعي جديد، يؤسس لهوية إبداع جديد، وتجارب جديدة عابرة للقارات، ولعل في هذا ما يشي بتصور جديد ـ إلى حد ما ـ في الممارسة الإبداعية بوجه عام. وإذا أضفنا إلى ذلك مستلزمات تعقيد الحياة الاجتماعية من قبيل الفوضى المنظمة أدركنا أن أساليب التصور الإبداعي التي لا تبتعد كثيرا عن أساليب الحياة الجديدة، التي تتطابق مع تكنولوجيا المعلومات المعقدة، ومن ثم فإن براديغم الإبداع الجديد يعد تحديا أكبر لثقافة تكنولوجيا المعلومات، بعد أن تمرد الجيل

الجديد على كل ما هو منظم، وموحد، ومنطقي، في مقابل الوصول بأقل مسافة (من حيث الموضوع والزمان والمكان) إبداعيا.

إن الموضوعات الجديدة للرواية لا تختلف عن الموضوعات الجديدة لبقية الأجناس المعرفية الأخرى، كونها تسعى إلى استبدال تعزيز الذات بفقدان توحدها مع المحيط، ومحاولة خلق براديغم، مقابل أفول المرجعية الديكارتية(Descartes)، والتسليم بيقينية المبادئ، واستبدال انفلات المعنى بالبحث عن المقاصد والغائية. ومن هنا، فإن ابتكار سرديات جديدة بات من صانعي الذوق الجديد، هذا الذوق الذي بات يبتكر موضوعات وتجارب مدفوعة الثمن، أو ما يمكن أن ندخله ضمن سياق "التجارة الثقافية"، أو "صناعة الثقافة" حسب رغبات الزبون، بدافع الرغبة في الوصول السريع، وهي ثقافة أصبحت فيها الحدود ضبابية؛ ولعل ذلك هو ما حول الممارسة الإبداعية إلى **"الكل ماشي"** أو **"رمي كل شيء"** على طريقة رمي معلبات الاستهلاك.

ومن ثم فقد أحدثت ثورة الاتصال والمعلوماتية مجموعة تحولات للعملية الإبداعية، مترابطة كلها؛ لخلق فضاء افتراضي يهندس للوعي الجديد مسارا إبداعيا مغايرا، مرهونا بالنسق الذي يحكمه البراديغم، ما يعني أن السرديات الجديدة في الرواية باتت مغايرة بفعل التحول الذي حدث في الرؤيا، وليس في موضوع الرؤية، وهو تحول يكاد يقترب من تحولات صورة الإدراك الجشطالتي (Gestalt) التي تتضح من خلال تجارب الخدع البصرية، ولنا في ابتكار الجيل الجديد من المصطلحات ما

يكفي للتحول الداعي إلى التجديد، لنأخذ على سبيل المثال: سردية اللاسرد، رواية اللارواية، الرواية التجريبية، الرواية الشيئية، الرواية المتشظية، وغير ذلك من الأسماء التي ينتفي فيها أدنى مسمى، سوى مسمى التفكيك، والتبعيد، واللاشكل، والتناثر، والجذمور، والانفصام، والاختلاف، والتجاوز. وبالمفصّل فإنها تستند إلى(باراتاكسيس Parataxis) في كل شيء من لا شيء.

4. الطابوهات الثلاث تثير الكثير من الحساسية، رغم أن الملاحظ، طابو السياسية لم يعد كما كان،

- **هل يمككنا الحديث عن حدود في الإبداع؟**
- **أو تسقيف تناولهم، خاصة الدين والجنس؟**

– أولا دعني أحول موضوع الطابو إلى (الهامش) أو ما يمكن إدخاله ضمن سياق الدراسات الثقافية التي باتت تعنى بموضوع المركز والهامش، رغبة في تقارب الأعلى بالأدني، وكسر الحدود بين الممنوع والمرغوب، وتعرية الكتابة من قبضة المؤسسة الرسمية، أو من ثقافة النخبة كما يحلو للبعض تسميتها؛ لتمارس تجربتها هامشيا بعيدا عن الرقابة وسلطة الأمن النسقي المتواضع عليه، وفي هذه الحال غالبا ما أصبح الجيل الجديد يعبر عن المسكوت عنه، أو ما لا يتحمله الواقع الرسمي، وهو ما يخلق نصا موازيا في الكتابة. ولعل هذا ما جعل جاك دريدا Jacques Derrida يخصص جانبا من اهتماماته عن كتابة الهامش، خاصة الهامش، كما تعنيه الدراسات الثقافية بمفهومها الاصطلاحي الجديد الذي

ساعد الفكر اليساري على تناول مثل هذه الموضوعات؛ ليرى في الهامش على أنه نص آخر كما جاء في هذا الزعم **"لا وجود لهامش أبيض أو عذري أو فارغ، وإنما هناك وجود نص آخر، لباس من اختلافات القول، بدون أي مركز للمرجعية"**.

ولعل هذا التداخل بين الهامش والمركز هو ما كان يطلق عليه بالطابو الثقافي الذي أصبح من الموضوعات الأكثر أهمية للجيل الجديد، خاصة في الثقافات القمعية غير الديمقراطية، أو الثقافات ذات الطابع الشمولي، وقد أشار لويس أراجون Louis Aragon الذي يبدو عليه أنه متأثر بالدراسات الثقافية الجديدة، المعنية بالمركز والهامش "إلى بعض المضامين الأكثر تطرفا للفن الحديث، فهو ينظر إليه على أنه وسيلة لمقاومة القيم المتعارف عليها، مثل التعبير عن الفردانية، وعن كل ما هو مغيب، أو بسيط، بحيث يسهل إعادة نسخه؛ مادام مصدره الحياة العامة التي باتت تعبر عن فكرة ساذجة الواقع، ولا تتيح شيئا يمكن له أن يمجد الفنان وحضارته. وتجعل هذه الحقائق من الفن أسلوبا مضادا، ذا قوة كامنة لإحداث ثورة في القيم الجمالية الصرف بالإضافة إلى القيم الاجتماعية" وبحسب هذا التصور يستحيل على الجيل الجديد وضع حدود لإبداعه، مادامت وسائل النشر، المتوالدة كالفطر، تسهم في الترويج لإنتاج السطح، وتَنْفِيق المظهر، بوصفه مثالا على الرغم من زيفه، ومع ذلك يسوق له؛ لتعزيز ثقافة الفرجة، بعد أن أصبح مطلب المصداقية الفنية بلا معنى. بالإضافة إلى تفعيل وسائل التواصل الاجتماعي، واستثمارها

في تنظيم بيانات المعنى Semantic Web والربط بين العلاقات ذات المعنى بإشراك المتصفح في إنتاج المعنى المراد له.

وفي هذه الأثناء لم يعد للطابو ـ كما وَسَمْتَه ـ معنى، بعد أن أحدث البراديغم رجةً شملت القيم والمفاهيم والعادات، والأفكار، والأذواق، بما في ذلك الهوية بجميع أشكالها، بعدما اتخذت أبعادًا جديدة، أساسها الانتقال مما هو مألوف إلى ما هو مفكك، وليس غريبا تعزيز الإبداع المعني باكتناه عالم الذات الفردانية على حساب تصوير العامل المشترك للضمير الجمعي، وعلى هذا النحو حولت الدراسات الثقافية فعل الإبداع من الاهتمام بالمركز في ثقافته الرسمية، إلى تبني ثقافة الهامش، بوصفها نسقًا خاصًا يقوم على حرية الذات في التطرق إلى ما يعبر عنها صراحة من دون قيد أو شرط، وهو ما أوضحه باختين في أثناء تناوله الصراع بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا. ولربما كان مثل هذا الموضوع من المؤثرات الأقوى على خلق ما يسمى بالنقد الثقافي الذي بدا عليه مقاومة ثقافة النخبة؛ لتحقيق مشروع إبداعي متحرر، وقد استند أصحاب هذا التصور إلى التخييل الإبداعي الموغل في الذاتية.

5. توجد سيرورة للرواية الجزائرية منذ النصوص الأولى إلى غاية اليوم،

- **ما الفوارق الجوهرية في كل مرحلة؟**
- **وكيف يمكن تحديدها؟**
- **وما الأحكام الأكاديمية التي يمكن إعطاؤها للرواية الحديثة؟**

- لا مجال للشك في أن هناك تحولا جذريًا وقع للرواية الجزائرية بين ما كانت عليه منذ السنوات الستين من القرن العشرين، والتغيرات التي طرأت على مجريات التخييل فيها مع بداية الألفية الثالثة، وفي ذلك أسباب يطول الحديث عنها، وليس المجال مناسبا للخوض في تفاصيلها، ومع ذلك بالإمكان حصر هذا الفارق فيما ساد جيل المرحلة الأولى من فكر شمولي حَيَّزَ مشروع الثقافة بالاختزال، والتعيين، والاكتفاء بالذاتوية الإدارية المتحكمة في كافة أوجه مطالب الحياة، وإخضاع المعرفة إلى السلطة المركزية، بوصفها المرشد إلى "الفقه الأسمى" والمدرك لكل الحقائق، في حين مارس الجيل الجديد ثقافة الرفض القطعي لأي جزء غير مناسب لذوقه، واختصار الزمن بكل السبل، والميل إلى الاستهلاك المرن للثقافة العابرة، والرغبة في تحقيق أهداف متنوعة في الآن نفسه. ولعل الفارق بيِّنٌ، والهوة كاسحةٌ بين تفكير الجيلين.

أما كيف يمكن تحديد الفارق بين الجيلين، أعتقد أنه من الصعب تحديد مسارهما المشترك، إلى درجة يستحيل فيها تقارب الصلة في أي جزء من مكونات كل اتجاه، سواء في تبني السرديات الكبرى من الجيل الأول، أو في الإقرار بالهرب إلى الذات من الجيل الثاني؛ لمعرفة قراءة ما خفي من سريرتها، واكتناه عالمها المغيب ـ سواء بدافع التوجه المتواري خلف القيادة المؤدلجة، أو بدافع الوهن والفتور، أو التراخي والمتثاقل ـ والإفلات من قبضة الذاكرة الجمعية. وإذا كان إبداع الجيل الأول يذعن ـ حينها ـ إلى السلطة الشمولية في مكونات عناصر الرواية، من أسماء

ومسميات، فإن إبداع الجيل الجديد ليس أقل تطرفا عن سابقه، حين مارس الإبداع بوصفه طيفًا من الخيارات، بما في ذلك الميل إلى طيف الجنون، أحيانا، امتثالا لمقولة "**من يصوغ سؤالا حول نفسه يعثر دائما على جواب يعكس الاتجاه الذي يسير فيه**"، واعتمادا على ذلك لا يستطيع الهرب من ذاكرته مهما حاول. وإذا كان هذا الجيل يرفض الفكر الشمولي؛ فلأن هذا الفكر استبعد الوجود في معناه الإنساني، لذلك استبعدت الرواية الجديدة الموضوعات المؤدلجة، ومالت إلى موضوعات جديدة تتداخل فيها النزعة الذاتية مع الحس، والخيال مع الرمز، والواقعي مع العجائبي، رغبة في تشكل نص لغوي يعكس الخلاص الذاتي في مواجهة المحن، وأن ما تراءى له في الجيل الأول من التعبير عن الواقع، لم يعد عنده إلا انعكاسا لنظامه الفوضوي، وأن هذا الواقع ـ في تصوره ـ مجرد خيال، نظير وفرة المصطنعات على حد تعبير جون بودريار Jean Baudrillard، وأن الحقية قناع على نحو ما ورد عند نيتشه Nietzsche، بحسب الهوة الكاسحة بين الواقع ورموزه.

أما بخصوص الأحكام الأكاديمية التي يمكن إعطاؤها للرواية الحديثة؟ فإني ذكرت سلفا موقفي من الأكاديمي الجزائري بما فيه الكفاية، وما تقهقر نقدُ العمل الإبداعي إلا من تقهقر البحث الأكاديمي، اعتقادا مني أن هدف مؤسسة التعليم الجامعي بحاجة إلى رؤية استراتيجية حكيمة ترعى مصلحة المعرفة قبل مصلحة التكوين لتأطير المؤسسات فى جميع حاجاتها؛ كما أنها بحاجة إلى إعادة النظر في مستقبل الفكر العلمي، والبحث العلمي الممنهج على وجه التحديد، أو كما قال الفيلسوف

ديكارت Descartes: "لا يكفي أن يكون لديك فكر جيد، ولكن المهم أن يطبق جيدا". فكيف لنا أن نطبق فكرنا جيدا؟ وقبل ذلك، كيف لنا أن نقرب جيلنا من هذا الفكر الجيد، والإبداع العلمي المثمر؟.

إن الحديث عن التحصيل المعرفي بما هو عليه فى واقع الجامعة الجزائرية، سابقة وخيمة ينبغي تداركها، وهي ظاهرة لم تشهدها الثقافة المعرفية حتى لدى أضعف الدول مكانا أو مكانة.

ومن المؤسف أن نقول: إن آلية التفكير فى جامعتنا مازالت تتعفر فى وحل العجز المنهجي، وأن القدرة على غربلة الأمور بالنظر العقلي، كانت أبعد ما تكون عن تفكير المسئولين السابقين، والإفادة من طرائق البحث العلمي أصْعَبُ فى استثمارها منهم.

وفى خضم هذه الأجواء المتعفرة التي مرت بها جامعتنا ـ منذ السنوات التسعين من القرن الماضي حتى قبيل التعيينات الأخيرة (مايو 2015) ـ يمكننا القول بأنه لا سبيل إلى النهوض بالتكوين العالي ما لم نحسم طرق التخطيط للبحث العلمي حتى يصبح آهلا للتعايش مع الألفية الثالثة، ويصبح قابلا للصرف مع الثورات المعرفية والرقائق الإلكترونية، والابتعاد به عن الانفصال الفكري المفروض على أجيالنا التي أصبحت **"كالفارس الذي أفلت الركاب من بين قدميه ولم يسترده بعد، فهو يحاول أن يستعيد توازنه.** على حد تعبير مالك بن نبي.

ولعل المحصلة من وراء إهمال التكوين الجيد في جامعتنا، أننا جعلنا من براعمنا عصافير خشبية لا تقوى على الطيران.

هوس الكتابة الروائية(1)

-هل خرجت الكتابة الروائية عن صمتها في العالم العربي؟

- لقد استفاد الروائيون بسردياتهم المتناقلة في إحداث التناغم بين شخوصهم وبين الواقع؛ ليعبروا بهذه السرود عن الائتلاف والاختلاف مع قضايا الواقع المريب بكل تفاصيله عبر العالم، مع التركيز على إظهار حجم الاستلاب الكبير الذي يقع عليه المجتمع العربي برمته، حتى إنه لم يعد قادرا على المساهمة في خلق الفعل الحضاري؛ ومن هنا جاءت الرواية كإشارة للانعتاق من الرتابة والتمرد على التنميط الفني السائد والمفضي إلى التبعية. ومن ثمَّ فإن الرواية تعيد قراءة الواقع في ظل المتغيرات اللاهثة في المجتمع الجديد، والمجتمع العربي ليس بمنأى عن هذه التحولات المدهشة؛ لتضعنا في عدة مفارقات مهمة ومثيرة، وكونها مهمة لأنها أسهمت في رسم الواقع العربي كما ينبغي أن يكون، أما كونها مثيرة؛ فلأنها اخترقت اجترار مرارة الانكسار الفني الذي تربع على عرشه جنس الشعر، ومع ذلك فإن هالة

1- حوار مع جريدة البلاد البحرينية بتاريخ 02/ 05/ 2009 مع الصحفية هدير في صفحة (نون)
http //albiladpress.net/web/pdfversion.php

النجاح الإعلامية التي حظيت بها الرواية لم تصل بعد إلى اقتحام الصمت في إجراءاته الفنية بالصورة المتوخاة.

ولعل من مبررات خروج الكتابة الروائية عن صمتها المطبق هو أنها كشفت عن تحول كبير في مسار الرؤية السردية، وأظهرت منظورا جديدا في التقنية الفنية؛ وعززت الجنس السردي بما يحتله موقع متميز في المنظومة الثقافية العربية عبر مساحة نصف القرن الأخير. ولا ننسى أن الرواية العربية تحظى بمكانة واسعة في اقترانها بالوعي النقدي الحداثي المنفتح على الاتجاهات النقدية في إجراءاتها المنفجرة وزواياها المنفرجة، وهو ما شجع على كتابة الرواية التي أصبحت مادة سائغة للجدل الثقافي، وأداة للكشف عمَّا هو مغيب من طرائق فنية في حياتنا وثقافتنا، كونها نصا ظاهرا لنص غائب.

-يبدو أن هناك هوسا جنونيا نحو فضفضة كل ما لا يعالق الذات الآنوية بالكتابة، فما رأيك؟.

- حقيقة، هناك هوس جنوني في الكتابة مع بداية الألفية الثالثة؛ إذ تحولت الكتابة من المعطى الكشفي إلى المعطى السيكولوجي، وعلى الرغم من ذلك فإن الكتابة الإبداعية ما زالت تحافظ على قدر كبير من الرصانة، أضف إلى ذلك أن الجنون في الكتابة ليس عيبا بقدر ما هو صفة مائزة تعين على ملامح الخبرة الفنية؛ إذ يختلط التخييل بالوقائع والحقيقية في مسيرة حياة الفنان، وأصبح الرؤية السردية تتطلع إلى القادم في مقام البوح، لأن الهوس في الكتابة هو نوع من التلبس بالكشف

الموغل في تصور الرؤيا، وإحلال الذات في مقام التجلي؛ لذا أنا من الذين يعتبرون أن الخبرة لا تتأسس إلا إذا كان منطلقها التصوف الحالم في الكتابة التي من شأنها أن تصنع العمل الفني الذي يعبر عن التجربة الذاتية كمضمون دال. وليست الكتابة في هذه الحالة إلا إظهار سر الخفاء، وتجلي المتخفي في الكشف والانكشاف. وإذا كان ذلك كذلك فإن الكتابة الإبداعية، أيضا، ملاحقة جنونية لتحقيق الرغبة، أو كما قيل الكتابة أفق للتعبير عن الرغبة. ومن هذه الزاوية لا نستغرب إذا قيل عن الكتابة أنها هوس جنوني يغذيه كابوس الواقع وطعم الحياة، وبين هذا وذاك تكمن السعادة الخالصة حيث تمنحك الكتابة التنسك المسرف، والتصوف المطلق في رحاب الوحدة في الذات والوحدة في الآخر. وليس غريبا على هذا النحو أن يقر جون بول سارتر بقوله: "**أنا مقيد برغبتي في الكتابة** " إن حالة الشد بين المد والجذب عند سارتر مصدرها الكتابة، وهي المتنفس الوحيد الذي يشفع له من كاهل الحياة، ويمنحه فرصة للخلاص.

- ألا تعتقد أن الكتابة الروائية تلعب على ثلاثية الأوتار الخاصة بالثالوث المحرم؟

- إذا كان هذا الاعتقاد صحيحا بالنسبة إلى من يتشدق بالتسلق على بعض الثوابت والمسلمات، فإنهم يصدرون أعمالهم في بيئة غير مناسبة من حيث مجالات شتى، وأكثر من هذا أنا أعتبر أن مثل هؤلاء الذين يشعرون بنشوة الانتصار في مثل هذه الأعمال يريدون أن يكون

لرأيهم صدى لا غير، لحيثيات هم يتقصدونها، ولمواقف عقلانية هم يتجاهلوها، وإذ ذاك تتحول الكتابة عندهم إلى تشدُّق، تنحو بأفكارها منحى الانحراف عن المبادئ والثوابت، ترفع ما تشاء، وتَخفِض ما تشاء، وبتوجيه بوصلة كاتبها أنى شاء، وعلى هوى ما يشاء، ولا عبرة، ولا قيمة لما شاء، إلا من باب زرع الفتنة، والبلبلة، والتظاهر، وفي الأخير يصبح عمله "**لا في العير ولا في النفير**"، سرعان ما يتحول في القريب العاجل إلى حبر يهوي بصاحبه إلى القاع مثل سقط المتاع، وعندنا مثال نقتدي به وهو عندما سئل طه حسين في آخر عمره في حوار معه مع إحدى القنوات التلفزيونية كنت قد سمعته، أجاب السائل عن موقفه مما كتبه "**في الشعر الجاهلي**"، قائلا: "**تلك نزوة شباب**" وما أكثر نزوات الشباب في أيامنا العاتية، وليس المقصود هنا الشباب عند هؤلاء الكتاب في العمر بقدر ما هو الشباب في الفكر الذي لم ينضج بعد، حين تتحول أعمالهم إلى كتابة هلامية لا تحمل إلا بعض الأوهام المتعالية على الأوليات والحقائق. إن في جواب طه حسين قدرًا من الحكمة التي ينبغي أن نتداركها، وخير تعبير نفيد منه، وأكثر من ذلك أن مثل هذه الانزلاقات في نظري لا يستطيع أصحابها بحسب تقديري أن يمتلكوا شيئا خاصا بهم من التصور المعرفي، كما لا يستطيعون أن يعمقوا تجاربهم وخلاصة تصورهم للحياة، وبذلك لن يجد عملهم مكانا مع مسار السيرورة الحضارية، ولا مكانة له في الواقع.

- هل الكتابة تراوغ أكثر من اللازم، فتعتمد على صور الغش والمكر والخداع؟

- الكتابة مسؤولية وليست لعبة نتسلى بها، الكتابة تبعث في الذات الشعور بالتناغم مع الأجواء النفسية، لأنها السبيل الأوحد لجلب الذات إلى ما يؤرقها، إلى الحقيقة، إلى الذات التي تبعث الدفء والديمومة في التجاوب مع متطلبات الحياة، قد تكون الكتابة في منظور سؤالك ممارسة مشاغبة بدافع الإثارة وتجييش المشاعر لاتخاذ ردة فعل ما، ولكن حتى في هذه الحالة تتخذ الكتابة سبيلا من الانفلات، أو من الخلاص، وفي كلتا الحالتين تبدو الكتابة عند مثل هذا المراوغ أو ذاك هوسا تغمره اللذة المسيَّجة بهاجس التعويض من قهر الحياة وهدر التطلعات لدى البشرية عامة.

- ألا تخجل الكتابة حينما تتكلم بشكل فاضح ومقزز أحيانا، وتتلفظ بمصطلحات نابية؟

- هذا سؤال يوجه إلى أصحاب الكلمات النابية، والعبارات البذيئة التي أصبحت تشكل مساحات عريضة من صفحات الكتابة، ناهيك عن كونها منافية للآداب والأخلاق، وانطلاقا من أننا نستنكر مثل هذه الأعمال فإننا لا نعدم وجودها المشين، ومثل هذه الكتابة تسعى إلى تسلق أعلى مراتب الكتابة عنوة، وأكتاف الكتاب الحقيقيين، وفي تقديري إنها محدودة لا ترقى إلى أن تكون ظاهرة متداولة في فعل الكتابة الكشفية.

- هل تزعزع الكتابة العارية نفوس القارئ، وتجيش عاطفته، أو أنها مجرد عبارات مصقولة، تدغدغ النفس البشرية؟

- إذا كان القصد من التعري كشف المخفي المعرفي لتكون الكتابة وثيقة في مواجهة الواقع فهذا مشروع كل مبدع منذ أن كانت الكتابة إلى يومنا هذا، غير أن إخفاق هذا المشروع يكمن في المشروع الملهم المأمول، ومن ثم تكون المعادلة بين الواقع المعمول، والواقع المأمول معادلة خاسرة ما لم تحسب بدقة، وما لم تراع فيها الظروف المحيطة بثوابتنا، وكأني بمن يتبنى الكتابة العارية كمن يصرخ في صدى؛ لأنه يستعير نمطا من التصور لا يليق ببيئتنا ليس أكثر، ولأن الكتابة العارية هي استدعاء مالا يستدعى إلا عن طريق الخيال، والوهم.

- ما دور النقد حينما يكاشف النص الروائي بالتحليل التفكيكي، ويسهب في قراءة سرد قائم على الإطالة والإطناب؟

- أولا علينا أن نعرف أن مفهوم النقد لم يعد كما كان قبل بداية الألفية الثالثة. مسار النقد تحول من تحليل للكتابة إلى إسهام في العملية الإبداعية، ولعل القراءة النقدية التحليلية سوف تدخل طواعية إلى متاحف تاريخ الدراسات الأدبية، كونها لم تعد سائغة لدى أصحاب الكتابة الرقمية، أو من جيل " الحياة الثانية" Second Life حينما كانت تلتزم بالتحليل الخطي الأفقي، في حين تَمْثُل أمامنا اليوم القراءة العارفة التي تسهم في بلورة النص بصيغ فنية مختلفة عن سابقتها.

- هل بات النقد ينهج لعبة التهجين حينما تبنى الكتابة المبتسرة؟

- كما سبق أن قلت لم يعد للنقد بالمفهوم القديم مساحةً إلا في ضوء ما أصبحنا نحتفظ له من سياق تاريخي، النقد اليوم تحول إلى قراءة مبدعة لتكون نصا ثانيا، قد لا يتطابق هذا الكلام مع أذواق القراء، ولكنها الحقيقة التي لا مفر منها، سيظهر مفعولها إن آجلا أو عاجلا في ثقافتنا العربية، ومن ثم فإن كل ما هو خارج نطاق العملية الإبداعية يدخل ضمن سياق حديثك في الكتابة المبسترة.

- لِمَ برزت ـ في نظرك ـ عقول جمة من الروائيين أخيرًا، وفي فترة قصيرة؟ وهل تُرجع ذلك إلى العائد المادي؟

- تختلف الكتابة في عالم الرواية عنها في الشعر، الكتابة في الرواية سائلة ومتسائلة، وكونها كذلك فهي توظف لغة انسيابية مطاطة ولكنها محكمة بعناصر تسوِّغ انسيابها، في حين إن لغة الشعر تحكمها الكثافة وتوظيف الإيجاز في الصورة، والرؤيا، وتتدفق بنوع الإيقاع بشكليه. بالإضافة إلى كون القصيدة الحديثة بصرية، غير أن المحاولات الأخيرة أصبحت تجمع بين ما هو شعري وما هو سردي، وفي هذا توافق مع ما تدعو إليه نظرية الأنـواع الأدبية، أو تداخل الأجناس المعرفية في الخصوصية الجمالية المشتركة. وغالبا ما يتماهى الشعري بالسردي، ولنا في أمثلة على كثير من المبدعين لعل أولهم، وأقربهم، وأدقهم، أدونيس؛ إذ السردية عنده أداة شعرية.

من إصدارات
دار صفحات

معجم شعراء فلسطين في العصر الحديث	خليل محمود الصمادي	2018
اليمن في عهد حكم الاتحاديين1908-1918م دراسة في أوضاعها الإدارية والسياسية	هند فخري سعيد المولى	2019
الموقف العربي والإقليمي من قرار الانسحاب البريطاني من الخليج العربي 1968-1971	زهير قاسم محمد السامرائي	2019
شخصية يهوذا الإسخريوطي في نماذج روائية	د.ثائر زين الدين	2019
سنان باشا (1489-1588م)كبير معماري الدولة العثمانية - دراسة في حياته وإنجازاته العمرانية	وليد خالد خضر خلف البيات	2019
ديارات العراق ونشاطاتها العلمية والفكرية حتى نهاية العصر العباسي	حنان عبد الرحمن طه الملا	2019
الامتيازات النفطيـة الأمريكيـة فـي السعوديـة 1933 - 1950	إيـاد ناظـم جاسـم العلوانـي	2019
اليمن الشمالي 1948 – 1962 دراسة في العلاقات الخارجية	عمر مهدي خليل الحيالي	2019
التطورات السياسية والاقتصادية في قطر 1971-1981	زهير قاسم محمد علي السامرائي	2019
لمحات من تاريخ سلطنة عمان 1964-1975	د. فراس صالح خضر الجبوري	2019
في نظريـــة تداخـــل الفنـــون	أ.د مجيد حميد الجبوري - د. حسن عبود النخيلة	2019
أوقاف بلاد الشام في العصر الأيوبي	حنان عبد الرحمن طه الملّا	2019
مديـنة كار - توكلتي - ننورتا (تلول العقر) في ضوء المصادر المسماريـة	خالد علي خطاب الجبوري	2019
البلاغة والأسلوبية دراســة تطبيقية على سورة الشعراء	د. عــمــر إسماعيل أمــين البرزنجــي	2019
السياسة البريطانية تجاه سورية(1918-1939م)	بيداء علاوي شمخي جبر	2019
العلاقات العمانية – الأمريكية 1930 – 1958	د. طيبة خلف عبد الله	2019
خطب القرآن الكريم دراسة في الأَساليب والمضامِين	د. سعد جرجيس سعيد	2019
التوسع المصري في اليمن 1818-1840	حذيفة عبدالله عباس النعيمي	2019

العلاقات التركية الايرانية دراسة في العلاقات السياسية 1960-1980	فراس صالح خضر الجبوري	2019
العلاقات السياسية السورية اللبنانية1943-1958	د.رائد سامي حميد الدوري	2018
أثر التجار في الحضارة العربية الإسلامية	عمار مرضي علاوي	2018
أثر أدب وادي الرافدين في الأدب التوراتي في الألف الأوّل قبل الميلاد	د. صباح جاسم حمادي خليل	2018
الثغور الأندلسية منذ الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة الأموية بالأندلس (92 – 422 هـ / 711 – 1031 م)	هبه محمد عبد الموجود محمد	2019
المؤثرات العربية في المقامة العبريـة الأندلسية	د. أمينة بوكيـــل	2018

1) **سلسلة كتب مقدسة 12 - ترجمة العالم الجديد الكتاب المقدس لشهود يهوه، د. منذر الحايك، 2019م.**

هل شُهُود يَهْوَه مَسِيْحِيُّون؟ ما هي علاقتهم باليَهُوْديَّة؟ لماذا اتخذوا هذا الاسم؟ كيف تنظر إليهم الكنائس المَسِيْحِيَّة؟ ما هي عقائدهم؟ كيف يقومون بعباداتهم؟ هل لهم معابد خاصّة؟ ما هو موقفهم من الكتاب المقدّس؟ ماذا يمثل يَسُوع المَسِيْح بالنسبة لهم؟ هل يعترفون بلاهوته؟ وهل يؤمنون بالثالوث الأقدس؟ من هو الشيطان برأيهم؟ ماهي طرقهم في التبشير بدعوتهم؟ ما هو مدى انتشار دعوتهم؟ من أين يحصلون على التمويل؟ كيف هو وضعهم في مجتمعاتهم؟ ما هو رأيهم في حكومات البلدان التي يعيشون فيها؟ هذا جزء من الأسئلة التي يحاول هذا الكتاب أن يجيب عنها، من خلال دراسة نقدية مقارنة شاملة لشُهُود يَهْوَه ومعتقداتهم، توضح بكل حيادية ما لهم وما عليهم، ما يقولون وما يقال عنهم. ذلك كله مع ترجمتهم الخاصّة لنص الأناجيل الأساسيّة الأربعة، وتبيان اختلافها مع الترجمات التي تعتمدها باقي الكنائس المَسِيْحِيَّة.

2) **سلسلة كتب مقدسة 11 - أبستاق كتاب زرادشت المقدس، د. منذر الحايك، 2019م.**

تُعدّ الزَّرَادُشْتِيَّة من أهمّ الديانات وأرقاها، وهي الأقرب إلى الإسلام، حتّى إن نبيّها زَرَادُشْت عدَّه بعض المسلمين من الأنبياء الذين لم يَقصص القرآن الكريم خبرَهم، وإن كان نبياً حقًّاً، أو أنه مجرد مصلح، فإن الشيء الأهمّ هو تلك الروح التي بثّها، وارتقاء ديانته وتشريعاتها، والازدهار الذي عاشته.بالمقابل، لم يطل الغموض والافتراء ديانةً كما طال الزَّرَادُشْتِيَّة، فمن القول بأنهم مجوس يعبدون النار، إلى القول بأنهم ثنوية من عباد ميثرا، وذلك كله بسبب الجهل بديانة، تركت أهم التأثيرات في الفكر الديني العالمي، وخاصّة في الديانات الإبراهيمية، فقد تبنّى اليهود كثيراً من أفكار ديانتهم الرئيسة عند احتكاكهم بالفُرس في بابل، وصاغوا قصة دينية جديدة على أساسها. كذلك فالتأثير الزَّرَادُشْتِي المباشر في الفكر المسيحي ليس بالقليل.أمّا مع الإسلام؛ فالقصة أكبر، حيث نجد أن التأثيرات تصل لحدّ التطابق، كما في سيرة زَرَادُشْت، والأمر ذاته من حيث الشرائع والفرائض والمحرّمات، ولكن وجود هذا الكمّ من التشابهات يجب أن لا يُنسينا الاختلافات الشاسعة بينهما.

3) **أثر بيزنطة الديني على المشرق العربي379-476م، باسم خلف ناصر الخفاجي، 2018م.**

إن الذي يؤرّخ للأديان فكأنما يؤرّخ حياة الشعوب وأطوار المدنيات، وهذا يعني أن الوقوف على ثقافة وحضارة أيّ مجتمع من المجتمعات الإنسانية مقرون بالتعرّف على ديانة ذلك المجتمع، فالدِّين قديم قِدَم الإنسان ونشأته كانت لحاجة، وآثاره تتّضح في تحديد الإطار الجامعي للمجموعة الإنسانية، بما فيها من معتقدات وطقوس وعبادات تعبّر عن ارتباط هذه المجموعة بالوجود، وعليه فإن أي محاولة لتغيير بنية العلاقات السياسية لمجتمع ما لا تتم إلا بتغيير القِيَم الدينية السائدة في ذلك المجتمع، ومن هنا تبرز أهمية اختيارنا لموضوع الدراسة الموسوم بـ " أثر بيزنطة الديني على المشرق العربي (379-476م) دراسة تاريخية ". يتكوّن البحث من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، وقد تناول الفصل الأول الأحوال الدينية في الإمبراطورية البيزنطية ومصر وبلاد الشام، وشمل مبحثين؛ كان الأول: التحوّل الديني للإمبراطورية البيزنطية، والثاني: الأحوال الدينية في مصر وبلاد الشام. أما الفصل الثاني؛ تناول: التأثير الديني للإمبراطورية البيزنطية، وتضمن مبحثين الأول: عهد الإمبراطور ثيودوسيوس الأول، والثاني التأثير الديني للإمبراطور ثيودوسيوس الأول.وجاء الفصل الثالث بعنوان موقف بيزنطة من الهرطقات الدينية وأثرها على مصر وبلاد الشام، وتضمن ثلاثة مباحث: الأول عهد الإمبراطور ثيودوسيوس الثاني، والثاني أثر النسطورية على مصر وبلاد الشام، أما المبحث الثالث: فكان السياسة الخلقدونية اتجاه مصر وبلاد الشام.